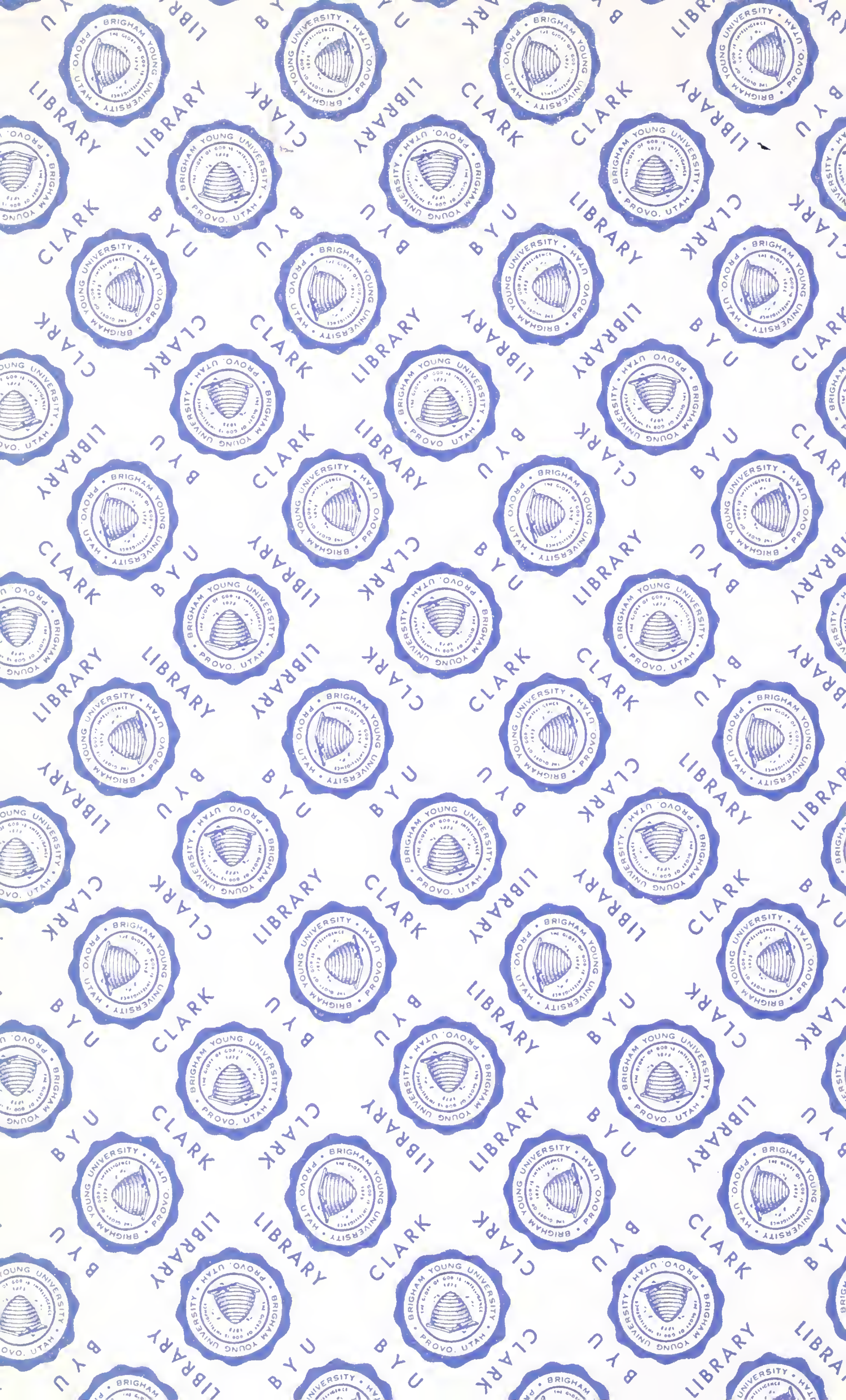
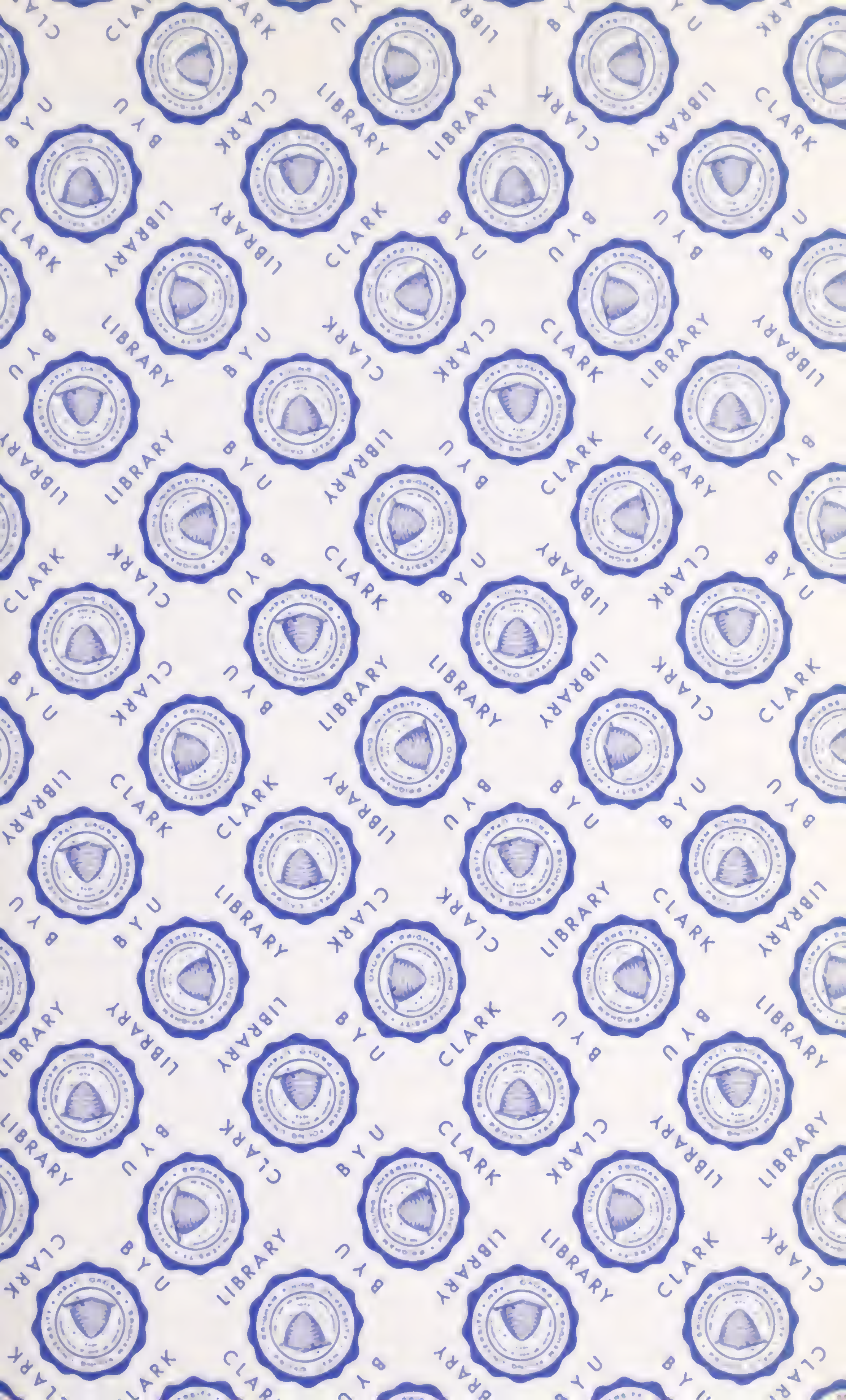

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH
BYU
CLARK
LIBRARY



CLARK
LIBRARY
B Y U



Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/lartrussedesorig00raul

LOUIS RÉAU

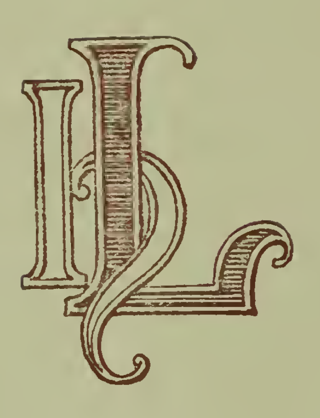
ANCIEN DIRECTEUR DE L'INSTITUT FRANÇAIS DE PETROGRAD

L'ART RUSSE

DES ORIGINES A PIERRE LE GRAND



PARIS, HENRI LAURENS, ÉDITEUR



L'ART RUSSE

A LA MÊME LIBRAIRIE

DU MÊME AUTEUR :

EN PRÉPARATION : **L'Art russe moderne.**

PARUS :

Saint-Pétersbourg, 1 volume in-4°, 150 gravures.

Cologne, 1 vol. in-4°, 127 gravures.
(Collection : *Les Villes d'Art célèbres.*)

Les Primitifs allemands, 1 vol. in-8°, 24 planches hors texte.
(Collection : *Les Grands Artistes.*)

Colmar, 1 vol. petit in-8°, 38 gravures.
(Collection : *Les Visites d'Art.*)

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET Cie. — MESNIL (EURE)

709.47
R236a

LOUIS RÉAU

ANCIEN DIRECTEUR DE L'INSTITUT FRANÇAIS DE PÉTROGRAD

L'ART RUSSE

DES ORIGINES A PIERRE LE GRAND

CENT QUATRE PLANCHES HORS TEXTE

Quatre cartes dans le texte et lexique archéologique russo-français

Ouvrage publié
sous le patronage de l'Institut d'Etudes slaves de Paris



PARIS

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VIe)

1921

Copyright by Henri Laurens 1920

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

PREMIÈRE PARTIE

L'ART GRÉCO-SCYTHE DE LA RUSSIE MÉRIDIONALE

DEUXIÈME PARTIE

L'ART BYZANTIN A KIEV ET A NOVGOROD

LIVRE Ier. — *Tsargrad.*

LIVRE II. — *Kiev.*

LIVRE III. — *Novgorod.*

TROISIÈME PARTIE

L'ART MOSCOVITE

LIVRE Ier. — *Les origines.*

LIVRE II. — *L'art national des XVIe et XVIIe siècles.*

LIVRE III. — *L'occidentalisation de l'art moscovite.*

CONCLUSION

TABLE DES PLANCHES

L'illustration de cet ouvrage a été rendue particulièrement difficile par la rupture des relations entre l'Europe occidentale et la Russie bolcheviste. Nous prions donc le lecteur de bien vouloir en excuser les inévitables lacunes et nous tenons à exprimer nos remerciements les plus vifs à tous ceux qui ont eu l'obligeance de mettre à notre disposition la documentation photographique indispensable : en première ligne à M. G. Millet, Directeur à l'École des Hautes Études, qui nous a autorisé à puiser abondamment dans ses précieux dossiers de photographies, à M. Joubin, Directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Jacques Doucet), à M. Salomon Reinach, qui nous a permis de reproduire une planche de la Revue Archéologique.

*La plupart des gravures d'après les monuments d'architecture ont été faites d'après les photographies de Borchtchevski ; quelques-unes proviennent de l'*Histoire de l'Art russe *de Grabar. Celles qui représentent des icones ou des fresques sont empruntées aux ouvrages de Mouratov sur* La Collection Ostrooukhov, *de Georgievski sur* Le Monastère de Théraponte, *de Pervoukhine sur* l'Église du prophète Élie à Iaroslavl.

L'ART RUSSE

INTRODUCTION

CHAPITRE PREMIER

LA DÉCOUVERTE DE L'ART RUSSE

Bien que la Russie soit considérée par les géographes comme faisant partie intégrante de l'Europe et que les Slaves appartiennent, au même titre que les Latins et les Germains, à la famille indo-européenne, il n'est pas paradoxal de soutenir que la civilisation russe, dans son ensemble, nous est restée plus étrangère que certaines civilisations asiatiques du Proche ou de l'Extrême-Orient. L'icone russe est certainement moins connue que la miniature persane, la porcelaine chinoise ou l'estampe japonaise. Alors que, depuis 1893, le Louvre possède une *Section des arts d'Extrême-Orient* que complètent de nombreuses collections publiques [1] et privées, l'art russe ancien n'a encore été admis dans aucun de nos Musées d'Occident. Largement ouverts à l'art d'Ispahan ou de Tokio, ils restent obstinément fermés à l'art de Novgorod et de Moscou.

Pour ne parler que de la France, son initiation à l'art et à la pensée russes a été essentiellement capricieuse, décousue, désordonnée et fragmentaire. Depuis les efforts du peintre-

1. A Paris, les Musées Guimet, Cernuschi, d'Ennery. A Lyon, le Musée Guimet.

graveur Jean-Baptiste Le Prince[1], qui découvrit vers le milieu du XVIIIe siècle l'exotisme russe et tenta sans grand succès de substituer la mode des *russeries* à celle des *turqueries* et des *chinoiseries,* nous nous sommes pris tour à tour d'engouements passionnés et passagers pour tel ou tel aspect de la vie russe, sans jamais nous astreindre à un plan d'exploration systématique.

La nécessité de nous appuyer après la débâcle de 1870 sur une alliance orientale, pour contrebalancer l'hégémonie allemande, provoqua une série d'enquêtes sur la Russie qui forment encore la base de nos connaissances. Tandis qu'Alfred Rambaud publiait sa magistrale *Histoire de Russie* et qu'Anatole Leroy-Beaulieu analysait consciencieusement la structure politique et sociale de l'*Empire des tsars,* les essais brillants de Melchior de Vogüé révélaient au grand public les maîtres du *Roman russe* (1886). D'innombrables traductions, trop souvent bâclées par des manœuvres besogneux, nous laissèrent entrevoir l'œuvre si profondément humaine de Gogol, de Tourguénev, de Dostoïevski et de Tolstoï.

La découverte de la *musique russe* suivit de près celle du roman. Tchaïkovski, Rimski-Korsakov, Moussorgski, furent adoptés par nos chefs d'orchestre et leurs œuvres vinrent enrichir le répertoire des Concerts et de l'Opéra. La jeune École de musique française ne resta pas insensible à cette révélation d'un art moins savant, mais aussi moins pédantesque que la musique allemande : art plus près du peuple, où rien ne sent l'école et qui enchante par la fraîcheur jaillissante de ses mélodies[2].

L'année 1908 fut marquée par l'apparition du *ballet russe* que Serge Diaguilev promena depuis lors dans des tournées annuelles sur toutes les scènes d'Europe et d'Amérique. La chorégraphie ne fut pas seule à bénéficier de cette vogue. En même temps que les bonds prodigieux de Nijinski et la grâce de la Karsavina, triomphaient les décors et les costumes imaginés par Alexandre Benois et Léon Bakst.

1. Louis Réau, L'exotisme russe dans l'œuvre de Jean-Baptiste Le Prince, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1920.

2. A. Soubies, *Histoire de la musique en Russie.*

Une campagne non moins active était organisée par la princesse Tenicheva en faveur de l'industrie rurale des *koustari* dont les produits : boissellerie, jouets en bois sculpté, broderies, réussirent à trouver de larges débouchés en Occident.

Mais si l'art décoratif, rustique ou raffiné, a fini par s'imposer à l'attention de l'étranger, les arts plastiques proprement dits sont restés jusqu'à présent presque complètement inconnus. Quelques artistes russes — et non des meilleurs : le sculpteur Antokolski, les peintres Verechtchaguine, Aïvazovski, Maliavine ont acquis chez nous une certaine notoriété par leurs envois aux Salons. Par contre l'*Exposition rétrospective d'art russe* organisée en 1906 au Salon d'Automne par S. Diaguilev et A. Benois ne remporta, malgré le goût délicat qui avait présidé au choix des œuvres exposées, qu'un demi-succès. Le public, qui appréciait la truculence des décors d'opéra et la rusticité savoureuse des bibelots de koustari, trouva ces œuvres de peinture et de sculpture trop « européennes », dénuées d'exotisme et partant d'intérêt.

L'ignorance ou la méconnaissance de l'art russe s'expliquent surtout par la pénurie dans ce domaine de travaux de recherche ou de vulgarisation scientifique. Nos manuels d'Histoire de l'art les plus récents passent sous silence l'art russe ou ne lui attribuent qu'une place infime et dérisoire. Alors qu'il existe des montagnes de publications d'archives et d'ouvrages critiques sur l'art français, flamand ou italien, tout le bagage d'un historien de l'art russe tiendrait aisément sur quatre ou cinq rayons de bibliothèque. La Russie est restée à cet égard une « terra incognita » ou, pour employer l'expression que le byzantiniste Strzygowski applique à l'Asie Mineure, « un pays neuf de l'histoire de l'art [1] ».

Le seul ouvrage d'ensemble écrit en langue française est *L'art russe* de Viollet-le-Duc, qui date de 1877 : encore ne répond-il qu'à moitié aux promesses de son titre; car il ne traite guère que de l'architecture et de l'ornement — et il laisse presque entièrement de côté la peinture ancienne. Depuis

1. Ein Neuland der Kunstgeschichte.

lors plus de quarante ans se sont écoulés sans que personne ait essayé de compléter cette étude ou de la mettre à jour.

Tel quel, l'essai du célèbre archéologue est loin d'être sans valeur. Il a eu en son temps le grand mérite d'attirer l'attention du public français sur l'art russe et de révéler dans une large mesure aux Russes eux-mêmes l'originalité de leur art national. Par malheur il est gâté par deux graves défauts : c'est un ouvrage de seconde main et c'est un ouvrage à thèse. La science de Viollet-le-Duc ne repose pas sur une connaissance directe des monuments. Il n'a jamais été en Russie et il se borne à interpréter des documents et des dessins mis à sa disposition par ses correspondants de Moscou. Le pis est qu'il les sollicite pour justifier une thèse préconçue. Les slavophiles qui lui fournissaient sa documentation se proposaient d'inciter leurs compatriotes, par la voix d'un archéologue de réputation européenne, à revenir aux antiques traditions de l'art national « si longtemps dominé et dévoyé par l'imitation des arts occidentaux ». Ils demandaient à Viollet-le-Duc une consultation sur le passé et l'avenir de l'art russe, mais à la façon des malades qui soufflent à leur médecin le diagnostic et l'ordonnance. Comme ces tendances s'accordaient avec celles de l'illustre savant qui s'était fait en France le champion d'idées analogues, il se voua de bonne grâce à cette croisade. Il en résulte que son livre, au lieu d'être une étude objective, a les allures tendancieuses d'un manifeste, d'une « Défense et illustration de l'art moscovite ». Pour détacher la Russie de la funeste imitation de l'Occident, il exagère plus ou moins inconsciemment le caractère « asiatique » de l'art russe ancien auquel il prête une généalogie persane et hindoue.

Les byzantinistes qui ont été amenés à étudier incidemment l'art russe cèdent à un autre parti pris. Par une tendance naturelle ils exagèrent la dépendance de l'art moscovite à l'égard de ses modèles grecs et sont trop enclins à le considérer comme un simple prolongement de l'art byzantin.

Quant aux rares travaux sur l'art russe moderne, ils mettent surtout en évidence les influences étrangères et traitent presque exclusivement de l'expansion de l'art français en Russie.

Ainsi l'étude de l'art russe se trouve radicalement faussée

dans son principe. On le considère comme un reflet de l'art byzantin dans sa période ancienne, comme un reflet de l'art français dans sa période moderne. Ces influences étrangères sont incontestablement profondes et il serait absurde de les nier. Mais l'intérêt de l'art russe est beaucoup moins dans ce qu'il a pu emprunter que dans ce qu'il a adapté ou créé. Il ne faut pas l'envisager d'un point de vue extérieur, sous l'angle de Byzance ou de Paris, mais l'étudier en lui-même comme un organisme indépendant, soumis à certaines lois d'évolution. constamment modifié par l'action du milieu social et historique et finissant par se modeler sur ce milieu.

*
* *

C'est à ce point de vue « national » que se placent naturellement les historiens russes. En aidant leurs compatriotes à prendre conscience de l'originalité de leur civilisation, ils se proposaient d'éveiller le patriotisme encore somnolent de masses rurales incultes et d'une aristocratie cosmopolite. La découverte de l'art russe date précisément du moment où une réaction nationaliste se dessine contre l'influence de l'Occident, c'est-à-dire du règne de Nicolas Ier [1]. C'est vers 1850 que se développe le goût de la « rousskaïa starina » et qu'on voit paraître en architecture un *style pseudo-russe* qui reposait malheureusement, comme le pseudo-gothique français ou la pseudo-Renaissance allemande, sur une connaissance insuffisante des vieux styles. Cette renaissance est inaugurée par deux magnifiques publications entreprises sur l'ordre du tsar : les *Antiquités de l'Empire de Russie* (1849-1853) et les *Antiquités du Bosphore Cimmérien* (1854).

A vrai dire l'archéologie fut la première à bénéficier de ce mouvement. Sous Nicolas Ier, elle prit le caractère d'une science pourvue de tous ses organes spéciaux. Les fouilles de la Russie méridionale furent activement poussées et vinrent enrichir l'Ermitage de chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie et de la céramique

1. Cependant l'empereur Alexandre Ier avait déjà eu l'idée de fonder au Kreml de Moscou le Musée des Armures de l'*Oroujeïnaïa Palata* pour y rassembler les restes de l'ancien Trésor des tsars.

grecques. La *Société russe d'archéologie de Saint-Pétersbourg* fut fondée dès 1846. En 1859, le Musée de l'Ermitage réorganisé s'adjoignit la *Commission impériale d'archéologie* qui dirige et contrôle les fouilles. La vieille capitale ne voulut pas rester en arrière et fonda en 1864 la *Société russe d'archéologie de Moscou.* A partir de 1869 des *Congrès archéologiques* furent organisés périodiquement dans les différentes villes de Russie. Des *Instituts archéologiques* furent créés à Saint-Pétersbourg dès 1878, à Constantinople en 1895.

Tous ces groupements éditent des publications périodiques dont les recueils sont extrêmement précieux pour l'étude des antiquités russes. La Société d'archéologie de Pétersbourg a pour organe les *Zapiski* (Mémoires); la Commission archéologique publie les *Ottchety* (Comptes rendus) et les *Izvêstia* (Bulletin)[1]; la Société archéologique de Moscou, les *Drevnosti* (Antiquités). Les rapports présentés aux Congrès archéologiques paraissent dans la collection des *Troudy* (Travaux).

En même temps l'*Académie des Beaux-Arts,* fondée en 1757, qui fut longtemps l'unique foyer d'enseignement artistique en Russie, éditait les *Pamiatniki drevne-rousskavo iskousstva* (Monuments de l'art russe ancien). De nombreuses sociétés se formaient pour étudier ou sauvegarder les monuments du passé. Nous citerons seulement la *Société d'encouragement des Beaux-Arts* fondée en 1878 qui a créé un Musée, une École de dessin et qui organise des expositions, la *Société des Architectes* qui publie la revue *Zodchtchi* (L'architecte), et qui a organisé en 1911 l'Exposition historique d'Architecture, la *Société de défense et de conservation des monuments de l'art,* sorte de commission non officielle des Monuments historiques qui a pour but d'empêcher la destruction et d'assurer la conservation de toutes les œuvres présentant une valeur artistique ou un intérêt historique.

Si l'on fait abstraction du *Musée d'art industriel de Moscou* (École Stroganov) ouvert dès 1868, c'est seulement dans les années 90 qu'apparurent les premiers Musées d'art russe : la

1. C'est à la Commission archéologique qu'on doit en outre la précieuse collection des *Materialy po arkheologii Rossii* (Matériaux d'archéologie russe), publiés par Radlov, Latychev, Bertier de la Garde, etc.

Galerie Tretiakov de Moscou qui date de 1892, et le *Musée russe* de Saint-Pétersbourg qui fut inauguré en 1895 par le tsar Nicolas II en exécution d'un vœu de son père Alexandre III. Jusqu'alors il n'y avait eu en Russie que des musées mixtes : l'*Ermitage* et le *Musée de l'Académie des Beaux-Arts* à Pétersbourg, le *Musée Roumiantsev* à Moscou, consacrés en majeure partie aux Écoles étrangères. La plupart des Galeries moscovites, si l'on excepte le *Musée historique russe,* doivent leur existence à des initiatives et à des libéralités privées (Tretiakov, Chtchoukine, etc...). Les Musées de Pétrograd ont au contraire un caractère officiel. Notons cependant que sur l'initiative de la Société des Architectes la capitale de Pierre le Grand a été récemment dotée d'un Musée local : le *Musée du vieux Pétersbourg,* conçu sur le type du Musée Carnavalet.

Concurremment avec les Musées publics se sont multipliées les collections privées consacrées plus ou moins exclusivement à l'art russe. C'est surtout parmi les riches marchands moscovites (Morozov, Chtchoukine, Ostrooukhov) et les grands raffineurs de Kiev (Khanenko, Terechtchenko) que se recrutèrent les Mécènes.

A partir de 1900 se succèdent des revues d'art qui ont rendu, malgré leur durée éphémère, d'inappréciables services à la cause de l'art russe. Le *Mir Iskousstva* (Le Monde artiste) (1899-1905), édité par Serge Diaguilev, aux frais de la princesse Tenicheva et du Mécène moscovite S. Mamontov, a servi d'organe et de centre de ralliement à toute la jeune École. Le programme qu'il s'était fixé embrassait le développement de l'art russe moderne « dans ses manifestations purement esthétiques aussi bien que dans son application à l'industrie ». Journal d'action plus que d'érudition, il voulait travailler à « l'anoblissement du goût dans toutes les branches de l'art national ». Il a notamment réagi de la façon la plus heureuse contre le style pseudo-russe et le réalisme photographique des Ambulants (Peredvijniki); il a découvert la magnificence de l'architecture russe de style Empire et glorifié la beauté du vieux Pétersbourg.

Une autre revue fondée à peu près à la même date (1901) par la Société d'encouragement des Beaux-Arts et dirigée successivement par Alexandre Benois et le professeur Adrien Prakhov :

Khoudojestvennia Sokrovichtcha Rossii (Les Trésors d'art en Russie)[1] se proposait de reproduire et de décrire les œuvres les plus importantes de l'art ancien et moderne, de provenance russe ou étrangère, qui se trouvent en Russie. Cet inventaire des richesses d'art de la Russie, resté malheureusement incomplet, a révélé beaucoup de chefs-d'œuvre insoupçonnés, disséminés dans les trésors d'églises, dans les palais impériaux et dans les collections privées.

On peut dire que ces deux recueils font date dans l'histoire de la découverte de l'art russe. Les revues qui leur ont succédé ont poursuivi leur œuvre avec plus ou moins d'autorité et de succès. Les plus remarquables sont, dans l'ordre de date, *Zolotoe Rouno* (La Toison d'or), fondée en 1906 à Moscou par Nicolas Riabouchinski, *Staryé Gody* (Au Temps jadis)[2], excellente revue d'art ancien fondée en 1907 à Pétersbourg par Pierre Weiner, et les deux revues créées par Serge Makovski : *Apollon* consacré à l'art moderne (1910) et *Rousskaïa Ikona* (L'Icone russe), née à la veille de la guerre mondiale, en 1913, à la suite de la mémorable Exposition d'art russe ancien de Moscou.

Un des événements les plus importants que l'histoire de l'art ait enregistrés dans ces dernières années est la révélation de la peinture d'icones russe. Par peinture d'icones (*ikonopis*), il faut entendre toute la peinture russe ancienne, aussi bien la fresque que la décoration sur panneau mobile. Les monuments de cet art admirable étaient dégradés ou invisibles. Les fresques étaient ensevelies sous un linceul de chaux ou sauvagement restaurées; les icones étaient souvent repeintes, noircies par des couches superposées d'un vernis à base d'huile de lin (*olifa*) et recouvertes de revêtements en métal précieux (*riza*) qui ne laissaient apparaître que les visages et les mains. Il fallait donc pour apprécier la valeur artistique de ces peintures, commencer par les débarrasser de leurs carapaces de métal et les soumettre à un véritable décapage patient et minutieux.

L'honneur de cette résurrection revient en grande partie à l'édit de tolérance d'avril 1905 qui octroyait la liberté de

1. Le texte est rédigé en français et en russe.
2. Littéralement *Vieilles Années*.

conscience et de culte aux Vieux Croyants, persécutés depuis le XVIIe siècle par l'Église orthodoxe. Les Vieux Croyants rouvrirent leurs anciennes églises, en construisirent de nouvelles et recherchèrent pour les décorer les vénérables iconostases de l'Ecole de Novgorod. On nettoya ces peintures enfumées : ce fut un émerveillement. Les collectionneurs qui n'appréciaient guère jusqu'alors que les précieuses miniatures de l'« École Stroganov » recherchèrent avec ardeur les œuvres de la belle époque. Les musées suivirent le mouvement : le musée Alexandre III acquit en bloc l'admirable collection formée par Likhatchev. L'exposition organisée à Moscou en 1913 familiarisa le grand public avec cet art méconnu. Si la guerre n'avait pas éclaté, il est probable que ce mouvement aurait gagné les collectionneurs et les musées d'Occident. Certains critiques russes préconisaient déjà des mesures de défense contre l'exportation des icones à l'étranger. C'est d'ailleurs que sont venus les dangers qui menacent le patrimoine artistique de la Russie. Il n'en est pas moins vrai que sans la pré-révolution de 1905 la découverte de la peinture d'icones aurait sans doute été retardée de plusieurs années.

Le nettoyage d'un grand nombre d'icones et la mise à jour de vastes ensembles de fresques novgorodiennes et moscovites ont radicalement modifié les idées admises sur la peinture russe ancienne. Les premiers érudits qui essayèrent de débrouiller l'histoire de l'icone vers 1850, notamment Rovinski dans son *Histoire des Écoles russes de peinture d'icones jusqu'à la fin du* XVIIe *siècle*, ne se plaçaient qu'à un point de vue strictement iconographique. Les recherches de Kondakov et de Likhatchev, les travaux du professeur Aïnalov et de ses élèves sur les fresques novgorodiennes, les publications de Georgievski et de Mouratov sur les fresques du monastère de Théraponte et les chefs-d'œuvre de la collection Ostrooukhov ont à la fois élargi et transformé notre connaissance de cette branche capitale de l'art russe. L'icone est apparue non seulement comme un document iconographique, mais comme une œuvre d'art et parfois de la qualité la plus haute.

Tous les résultats de ce demi-siècle de recherches et de dé-

couvertes ont été recueillis dans la grande *Istoria rousskavo iskousstva* (Histoire de l'art russe), qui paraît depuis 1909 sous la direction du peintre-critique Igor Grabar et qui, sans la guerre et la révolution, serait aujourd'hui terminée. Cet ouvrage monumental, conçu sur un plan aussi vaste que la *Storia dell' Arte italiana* de Venturi, est, comme toutes les synthèses collectives, de valeur assez inégale. Mais il ne faut pas oublier que les difficultés d'une pareille entreprise sont infiniment plus considérables pour l'art russe que pour l'art italien. Les travaux préparatoires manquent. Les matériaux épars sont encore bruts ou très grossièrement élaborés. Les publications d'archives n'inspirent pas toujours une entière confiance et les monographies sérieuses sont en nombre infime. Il ne s'agissait donc pas seulement de résumer et de mettre au point des recherches antérieures; la plupart du temps il fallait rassembler pour la première fois des matériaux (photographies, documents d'archives) que personne n'avait encore mis au jour. L'œuvre à laquelle Grabar a attaché son nom restera, malgré d'inévitables imperfections, la première base solide d'une histoire vraiment scientifique de l'art russe.

Cette vaste synthèse s'adresse en première ligne aux lecteurs russes : elle est parfois faussée par des partis pris nationalistes et elle s'étend avec complaisance sur des artistes ou des œuvres dont l'intérêt est purement local. Quel est le lecteur « occidental » qui supporterait l'épreuve d'une histoire de l'art russe en neuf gros volumes?

Il nous a paru utile de retracer l'évolution artistique de la Russie sur un plan nouveau et sous une forme plus concise, en faisant rentrer dans l'histoire générale de la civilisation et en éliminant les détails secondaires afin de mieux faire ressortir les grandes lignes. Un étranger est peut-être mieux placé pour rétablir les proportions et pour juger objectivement. Sous cette objectivité nous espérons qu'on n'aura pas de peine à découvrir une sympathie profonde pour un pays effroyablement éprouvé auquel nous attachent de chers souvenirs.

CHAPITRE II

CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE L'ART RUSSE.

Si la découverte de l'art russe s'est produite si tardivement, c'est sans doute qu'on croyait pouvoir contester jusqu'à son existence. La première question qui se pose est donc celle-ci : Existe-t-il un art national russe? L'*histoire de l'art russe* n'est-elle pas à proprement parler l'*histoire de l'art en Russie?* Ne se réduit-elle pas à l'analyse en une série de chapitres disparates qui devraient s'intituler : L'expansion en Russie de l'art grec, de l'art byzantin, de l'art italien, de l'art français?

Il est certain que dans aucun autre pays on ne constate une pareille proportion de maîtres étrangers, venus d'outre-mer (*zamorskié mastera*), selon la vieille expression russe. Ce sont des artistes grecs qui ont construit et décoré les deux Sainte-Sophie de Kiev et de Novgorod. Ce sont des maîtres italiens de la Renaissance qui ont élevé les cathédrales, les palais et les tours d'enceinte du Kreml de Moscou. A partir du règne de Pierre le Grand, l'influence étrangère (*inozemchtchina*) ne fait que croître. C'est à des architectes italiens : Trezzini, Rastrelli, Rinaldi, Quarenghi, Rossi, que Saint-Pétersbourg doit quelques-uns de ses plus beaux édifices : le Palais d'Hiver, le Palais de marbre, le Palais Michel, etc... La part des architectes français n'est pas moins considérable : Leblond trace le plan de la nouvelle capitale, Vallin de la Mothe construit le magnifique palais de l'Académie des Beaux-Arts, Thomas de Thomon, la Bourse, Ricard de Montferrand, la cathédrale Saint-Isaac. Sous Nicolas Ier, c'est aux Allemands que vont les principales commandes : l'architecte officiel Thon construit

à Moscou en style pseudo-russe la cathédrale du Sauveur et le Grand Palais du Kreml, tandis qu'à Pétersbourg le Bavarois Klenze édifie le nouveau Musée de l'Ermitage.

L'histoire de la sculpture russe prête aux mêmes observations. Le plus beau monument de Pétrograd, la statue équestre de Pierre le Grand, est l'œuvre du sculpteur français Falconet.

Les noms étrangers abondent également dans l'histoire de la peinture. Le peintre d'icones le plus réputé du xive siècle s'appelait Théophane le Grec. Au xviie siècle, des peintres allemands, flamands ou polonais ont leur atelier à l'Oroujeïnaïa Palata de Moscou. A partir de Pierre le Grand, les peintres étrangers ne cessent d'affluer sur les bords de la Néva. Ce sont des Français comme Caravaque, Tocqué, Le Prince, Lagrenée, Mme Vigée-Lebrun, etc., des Italiens comme Rotari, des Autrichiens comme Lampi, des Suédois parisianisés comme Roslin. Sous leur nom travesti à la russe, un certain nombre de peintres du xixe siècle dissimulent des origines étrangères : le portraitiste Kiprenski est en réalité un Allemand du nom de Schwalbe; le célèbre Brullov, l'auteur du *Dernier Jour de Pompéi,* s'appelait effectivement Bruleau et descendait d'une famille de réfugiés français, chassés par la Révocation de l'Édit de Nantes; le peintre de genre Venetsianov était fils d'un émigré grec Venetsiano. Rappelons encore l'origine française de Gay, des Benois, de Lanceray, italienne de Bruni, grecque de Kouindji, arménienne d'Aïvazovski. Orlovski et Vroubel sont de souche polonaise, Levitane et Bakst, Juifs. Il serait facile d'allonger cette nomenclature. Bref, si l'on dressait la liste complète de tous les artistes étrangers qui ont travaillé en Russie, de toutes les œuvres qu'ils y ont laissées, on serait surpris du peu qui reste à l'actif de l'art russe proprement dit.

A cela les Russes répondent : ce dénombrement d'étrangers ne prouve rien contre l'originalité de l'art russe. Un artiste appartient plus au pays où il a œuvré qu'au pays où il est né. Est-ce que l'École flamande ne revendique pas à juste titre le Mayençais Hans Memling, l'Italie le Français Jean Bologne, l'Espagne le Crétois Theotocopuli (el Greco)? La France ne s'annexe-t-elle pas des Hollandais tels que Claus Sluter, Jongkind et Van Gogh, le Bruxellois Philippe de Champaigne, le

Suédois Roslin ou l'Anglais Sisley? Il en va de même pour la Russie. Sans doute parmi les étrangers qui ont vécu sur son sol, il en est quelques-uns qui n'ont fait que passer, qui se sont contentés d'enseigner sans rien apprendre. Mais combien d'autres se sont laissé conquérir par leur pays d'adoption, se sont accommodés à ses traditions, ont oublié leur patrie d'origine et ont fini par se russifier (*obrousêt*)! Beaucoup de nos grands écrivains avaient aussi dans leurs veines du sang étranger : le prince Kantemir était Moldave, von Vizine un Allemand de Livonie, Lermontov d'origine écossaise, Pouchkine était un descendant du nègre Annibal. Cependant à qui viendra l'idée de prétendre que Kantemir et von Vizine, Lermontov et Pouchkine n'appartiennent pas à la littérature russe? De même, bien que leurs origines ne soient pas russes, il est impossible de ne pas porter à l'actif de l'art russe des architectes tels que Rastrelli, Quarenghi, Rossi, des peintres comme Kiprenski, Brullov ou Vroubel qui se sont formés en Russie et qui y ont laissé des œuvres très différentes de celles qu'ils auraient créées dans leurs pays d'origine.

Non seulement les Russes ont absorbé un grand nombre d'artistes « allogènes » : mais ils se sont assimilé leurs leçons. Ils ne se contentent pas de copier les modèles étrangers : ils les adaptent à leurs convenances et à leurs traditions; ils les combinent dans des synthèses originales. C'est ainsi que les formes de l'architecture byzantine s'accommodent aux nécessités du climat septentrional, que les éléments décoratifs de la Renaissance italienne se mêlent aux motifs populaires slaves. Les influences combinées du sol, du climat, de la religion, de l'histoire ont produit avec ces éléments disparates un art qui ne ressemble à aucun autre et qui est le « miroir de la Russie ».

*
* *

Ainsi nous sommes en droit de parler d'un art russe, original malgré ses emprunts, qui n'est pas, comme on l'a prétendu, un reflet de l'art byzantin jusqu'à Pierre le Grand et depuis lors un écho de l'art français. Mais ici une seconde question se pose. Cet art a-t-il produit de vraies grandes œuvres, dignes de prendre

place dans l'histoire de l'art universel, ou ne présente-t-il qu'un intérêt local? La Russie a-t-elle donné naissance à de grands architectes, à de grands peintres, à de grands sculpteurs qu'elle puisse opposer aux maîtres d'Occident?

Certes il serait fort exagéré de placer l'art russe sur le même plan que l'art français ou italien. La Russie n'a jamais connu de mouvement artistique comparable à celui qui a suscité en France l'architecture gothique ou en Italie la Renaissance. C'est en vain qu'on chercherait dans son histoire de très grands noms, d'une réputation universelle. Elle n'a jamais eu de sculpteur qui puisse rivaliser même de très loin avec un Michel-Ange ou un Rodin. Elle n'a jamais eu de peintre qu'on puisse comparer sans ridicule à des géants comme Léonard de Vinci, Rembrandt ou Velasquez.

Ce qui confirme bien l'infériorité relative de l'art russe, c'est son manque de rayonnement. Il a reçu beaucoup plus qu'il n'a donné. On peut écrire de gros livres sur l'expansion de l'art byzantin au Moyen Age, de l'art baroque italien et de l'art hollandais au XVII[e] siècle; un nouveau Rivarol pourrait longuement discourir sur l'*universalité* de l'art français au XIII[e] siècle d'abord, puis dans les temps modernes au XVIII[e] et au XIX[e] siècle. L'art musulman et l'art japonais ont également rayonné bien au delà des frontières de l'Islam et du Japon. Sur l'expansion de l'art russe, il n'y a presque rien à dire. Il n'a même pas réussi à se diffuser dans les pays slaves ou orthodoxes des Balkans : car les ressemblances que présente avec lui l'art serbe ou roumain proviennent d'une commune origine byzantine. L'histoire de l'expansion de l'art russe se réduirait à la chronique des succès du ballet russe dans ces dix dernières années.

A ce point de vue, les arts plastiques cèdent en Russie le pas à la littérature qui, malgré son développement tardif, a su exprimer plus profondément l'âme russe et la répandre dans le monde entier. Il n'y a pas un seul architecte ou un seul peintre russe dont le nom soit allé aussi loin que celui de Pouchkine ou de Tolstoï.

Il ne suffit pas de constater cette infériorité. Il faut encore essayer de l'expliquer. L'art a été en Russie victime du sol, du climat, de l'état social, de l'histoire.

La Russie est une contrée mi-européenne mi-asiatique. C'est un pays de transition, intermédiaire entre deux mondes, rattaché par sa civilisation à l'Europe, par la nature à l'Asie. Il n'existe aucune frontière naturelle entre les deux continents. La chaîne de l'Oural ne forme pas barrière : c'est bien plutôt l'arête médiane de la Russie. La preuve que cette frontière intercontinentale est essentiellement conventionnelle, c'est qu'elle a varié plusieurs fois au cours des siècles. Les anciens géographes grecs faisaient commencer l'Asie beaucoup plus à l'ouest, au fleuve Tanaïs, c'est-à-dire au Don; le Bosphore cimmérien (détroit de Kertch) qu'ils considéraient comme l'embouchure du Tanaïs séparait les rivages européens des rivages asiatiques. Plus tard, au XVII[e] siècle, pour le voyageur allemand Adam Olearius, c'est le cours de la Volga qui forme la limite entre l'Europe et l'Asie. Il est certain que la « matouchka Volga », fleuve national des Moscovites, est en grande partie un fleuve tatar. Par la Volga, la Moscovie est entraînée dans la direction de l'Asie. Au surplus par sa configuration massive, par le faible développement de ses côtes, la Russie participe davantage du continent asiatique que du continent européen. Il s'ensuit que l'art russe a, comme le pays lui-même, un caractère *hybride;* il n'est ni franchement asiatique ni franchement européen : il est simultanément ou alternativement l'un et l'autre.

A la différence de l'Europe qui est caractérisée par l'extrême variété de son relief, la Russie est une grande plaine uniforme où les lignes de partage des eaux sont à peine indiquées. Cette absence presque totale de relief et le développement du réseau fluvial sembleraient devoir faciliter les communications entre les différentes parties de l'incommensurable (*neobiatnaïa*) Russie. Mais le climat continental, la période des grands froids qui arrête tout travail et suspend pour ainsi dire la vie active et surtout l'époque des changements de saison (printemps et automne) qui transforme la Russie entière en un vaste marécage et rend les chemins impraticables (*raspoutitsa*) entravent la circulation. D'ailleurs, il y a en Russie de larges espaces désertiques : toundras de l'Océan Arctique, steppes salés de l'isthme ponto-caspien qui sont impropres à toute civilisation. Il en résulte que la population, au lieu de se répartir à peu près également dans un

grand nombre de villes, s'agglomère en un petit nombre de points.

La population urbaine est insignifiante par rapport à la population rurale. Leroy-Beaulieu[1] compare les villes de l'Europe occidentale aux îles pressées de l'Archipel et les villes russes aux îles clairsemées de l'Océan Pacifique. Pendant la période moscovite, il n'y avait guère en Russie qu'une ville, la capitale et encore celle-ci n'était-elle qu'un grand village en bois. Les villes chétives émergent à peine de l'immense océan des campagnes. Ce sont des oasis au milieu de la *glouch* : mot intraduisible qui désigne quelque chose de pis que la « province » française, anémiée par la centralisation : une grisaille infinie, royaume de la torpeur, de l'inertie intellectuelle, de la vie végétative, de l'ennui.

De cette répartition de la population caractérisée par la rareté ou l'insignifiance des centres urbains résultent des conséquences très importantes pour la vie artistique. Tandis qu'en Italie et en Allemagne l'art se diffuse et se diversifie dans une multitude de provinces et de cités, en Russie il se concentre dans un très petit nombre de villes et dans des zones très étroites. Alors que dans les pays de l'Europe occidentale de nombreux foyers d'art apparaissent simultanément, en Russie ils se succèdent. Il est rare qu'il y ait plus d'un centre artistique à une même époque. Après la chute de Kiev, l'art émigre à Vladimir, puis à Moscou, puis à Saint-Pétersbourg. Un flambeau s'éteint quand l'autre s'allume. Des portions énormes du territoire russe n'ont jamais participé à la vie artistique. Si l'on reporte sur la carte de l'immense Russie les centres d'art, on est étonné de voir le peu de place qu'occupent ces oasis privilégiées au milieu de la *glouch*. Depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, le territoire de la Russie actuelle n'a connu que quatre foyers artistiques : le littoral de la Mer Noire, la route du pays des Variagues au pays des Grecs, c'est-à-dire de la Scandinavie à Constantinople par Novgorod et Kiev, la Mésopotamie moscovite comprise entre la haute Volga et l'Oka avec les villes de Vladimir, Moscou, Iaroslavl et enfin Saint-Pétersbourg.

1. *La Russie et l'Empire des tsars*, I, p. 307.

L'état social de la Russie s'opposait au développement d'une vie artistique aussi intense que dans l'Europe occidentale. La Russie a toujours été un pays essentiellement rural. Encore aujourd'hui, au xx[e] siècle, les paysans représentent 80 % de la population. La bourgeoisie cultivée (*intelligentsia*) n'est qu'une infime minorité. Or l'art ne se développe que dans les civilisations urbaines. C'est dans les grandes villes que se crée la richesse mobilière, que des besoins de luxe apparaissent et suscitent les industries somptuaires, que l'artiste, encouragé par les commandes d'amateurs opulents, se dégage de l'artisan. L'art d'un peuple de paysans qui besognent isolément sans émulation, sans modèles, sans ressources, est forcément rudimentaire. L'institution du servage, introduite en Russie à la fin du xvi[e] siècle par Boris Godounov, aggrave encore ces inconvénients. Les propriétaires s'habituent à faire tout fabriquer sur place, dans leurs domaines, par leurs serfs. L'industrie rurale enlève ainsi à l'industrie urbaine sa main-d'œuvre et ses débouchés : les peintres ou les ébénistes serfs font concurrence par leurs adroites copies aux artistes qualifiés.

L'histoire nous explique d'autres caractères non moins importants de l'art russe. Si nous suivons son évolution à travers le temps, depuis le baptême de saint Vladimir jusqu'à la révolution de 1917, nous le voyons toujours, comme le calendrier russe d'ancien style, en retard sur le reste de l'Europe : c'est un perpétuel anachronisme. Le Moyen Age se prolonge en Russie jusqu'au xviii[e] siècle. A l'époque où Rubens et Rembrandt portent la peinture moderne à son apogée, les peintres d'icones en sont encore à copier à la détrempe des poncis byzantins. La Bastille épiscopale de Rostov est contemporaine du palais de Versailles. Ce retard tient en partie aux raisons géographiques que nous avons déjà signalées : l'isolement de la Russie, son immensité, la difficulté des communications. Mais il s'explique surtout par deux grands faits historiques : la *conversion au christianisme de rite grec* et *l'invasion mongole*. Il ne faut pas oublier que la Russie a été christianisée cinq siècles après la France. Saint Vladimir, le Clovis russe, vivait à la fin du x[e] siècle. C'est donc un retard initial de 500 ans. De plus, seule de tous les grands États de l'Europe, la Russie reçut le

christianisme de Byzance et non de Rome : et par là elle s'isola de l'Europe occidentale, elle se condamna à rester en marge de la « chrétienté ». Malgré tout, sa civilisation aurait sans doute marché à peu près du même pas que celle de l'Occident si, au XIII[e] siècle, une catastrophe inouïe ne s'était abattue sur elle et n'avait arrêté net son essor. L'invasion mongole qui se prolonge jusqu'à la fin du XV[e] siècle isole la Russie de l'Europe et la soude à l'Asie musulmane. Lorsqu'elle réussit à se débarrasser de ce joug, elle avait tout à rapprendre : sa civilisation ruinée devait être reprise à pied d'œuvre. Qu'on songe que l'imprimerie, introduite à Paris dès 1466, n'a essaimé à Moscou qu'en 1553, après que les Espagnols l'avaient importée au Mexique.

La Russie n'a jamais rattrapé ce retard malgré le vigoureux coup de barre que lui imprima Pierre le Grand au commencement du XVIII[e] siècle. Cette révolution par en haut, qui précède de deux cents ans la révolution populaire de 1917, eut au contraire pour effet de briser le cours de l'art russe et de lui imposer un nouvel apprentissage. Jusqu'alors la tradition byzantine était restée prédominante. A partir de ce moment, les influences occidentales renversent toutes les digues opposées par le fanatisme religieux et la xénophobie. Les coupoles sont remplacées par des flèches en charpente ; la sculpture, proscrite par l'Église orthodoxe, fait son apparition ; la peinture à l'huile d'après le modèle vivant (jivopis), se substitue à la peinture à la détrempe d'après les poncis byzantins (ikonopis). L'art cesse d'être exclusivement religieux : il se laïcise. Chose plus grave : il cesse d'être populaire ; il devient l'apanage d'une aristocratie cosmopolite. Entre l'ancienne et la nouvelle Russie, entre la *Rous* antépétrovienne et la *Rossia* pétrovienne, il semble que tous les ponts soient rompus. Le fil de la tradition est brisé.

Ce défaut de continuité dans l'évolution de l'art russe est un des traits qui le différencient des arts de l'Occident. L'art français ou l'art italien, par exemple, subissent une série d'actions et de réactions. La Renaissance succède au gothique, le classicisme au style baroque et rococo, le réalisme à l'académisme. Mais ces alternances n'empêchent pas la perpétuité d'une tradition. Les églises et les châteaux de la Renaissance conservent longtemps une structure gothique ; nos peintres les plus

modernes ne songent pas à répudier l'enseignement d'Ingres ou de Poussin. En Russie au contraire, la cassure est nette et profonde. Nous verrons que l'occidentalisation de la Russie est antérieure d'une cinquantaine d'années à la fondation de Saint-Pétersbourg et que Pierre le Grand n'a fait que précipiter le mouvement commencé sous le règne de son père Alexis. Mais quelle que soit la date initiale de cette rupture, elle n'en est pas moins réelle. L'art russe est bicéphale comme l'aigle héraldique des tsars : il a une tête tournée vers l'Orient et l'autre vers l'Occident.

La psychologie du peuple russe, telle qu'elle a été façonnée par la géographie et par l'histoire, permet de compléter cette analyse sommaire des caractères spécifiques de l'art russe. Nous ne ferons pas intervenir ici la notion confuse de race ; car les Russes sont loin d'être des Slaves purs : ils sont fortement mélangés d'éléments finnois et tatars, et il est impossible d'apercevoir le moindre air de famille entre les arts des différents pays slaves. Rien ne ressemble moins à l'art russe que l'art tchèque ou l'art polonais. Il est évident que dans ce domaine le facteur ethnique a une importance beaucoup moins décisive que le facteur historique ou religieux.

D'après Dostoïevski, le signe distinctif de ses compatriotes est leur faculté d'assimilation. Le Russe n'a rien de l'impénétrabilité, de l'intolérance des Occidentaux : il sait s'assimiler les idées, les usages, les langues de tous les peuples étrangers. Il sympathise avec tout ce qui est humain, sans distinction de nationalité. Cette large *humanité* a cependant son revers : la rançon de cette plasticité, de cette excessive malléabilité, c'est que les Russes sont généralement plus passifs qu'actifs, plus réceptifs que créateurs, plus impressionnables qu'originaux. Leur faculté d'assimilation est plus développée que leur puissance créatrice, le talent d'imitation leur tient lieu de génie d'invention. En un mot, ils manquent de personnalité.

Un autre trait du peuple russe est la faiblesse de la volonté qui se traduit soit par une sorte de laisser-aller, d'indolence, d'apathie que le romancier Gontcharov a incarnée dans son personnage d'Oblomov (*Oblomovchtchina*), soit au contraire par un

manque d'équilibre et de mesure. Le Russe passe volontiers d'un extrême à l'autre : tantôt assoupi, tantôt frénétique, il est incapable de continuité. Ses efforts sont spasmodiques et brefs. Peut-être les oppositions d'un climat extrême expliquent-elles les outrances du tempérament russe et il est bien possible aussi que l'interruption forcée du travail pendant l'hiver ait contribué à donner à l'activité du moujik quelque chose de déréglé et de décousu qui exclut l'esprit de suite et la régularité du labeur quotidien [1].

Quoi qu'il en soit, il est facile de deviner les conséquences de ce tempérament sur la production artistique. L'artiste russe n'a pas le goût, si répandu en France chez de simples artisans, de la perfection, du fini : il ne connaît pas davantage l'application obstinée et pédantesque de l'Allemand ; il se contente volontiers d'esquisses ou d'ébauches sommaires : il n'est pas assez ennemi de l'à peu près (kak niboud). Aussi est-il très rare de rencontrer dans les Musées d'art russe des peintures d'une exécution très poussée. Beaucoup d'indications intéressantes, très peu d'œuvres abouties.

L'artiste russe se sent plus porté vers les rapides improvisations toutes de verve du décor de théâtre que vers le minutieux fignolage des tableaux. Incapable de s'imposer une discipline, ignorant de toute tradition, il est sujet à de brusques engouements pour toutes les modes étrangères avec une tendance à les exagérer, à surenchérir sur leurs excès. Il met son orgueil à être plus révolutionnaire que les Sécessionnistes de Munich, plus indépendant que les Indépendants de Paris et plus cubiste que les cubistes.

*
* *

Il nous reste maintenant à examiner l'effet de ces tendances générales de l'art russe sur le développement des différents arts plastiques. Ce développement a été extrêmement inégal. Tandis que l'art français nous apparaît comme un art *complet* où archi-

1. La langue russe associe l'idée du travail à celle de servitude (*rab*, esclave ; *rabotat*, travailler). La moisson est pour le paysan le temps de la passion : stradnoe vremia.

tecture, peinture, sculpture fleurissent en même temps, l'art russe est comme un arbre mal venu dont une des maîtresses branches se serait atrophiée. La richesse de l'architecture et de l'art décoratif contraste avec l'indigence de la sculpture.

En effet, la sculpture est inexistante jusqu'à Pierre le Grand et son histoire ne commence, en réalité, que dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, sous le règne de Catherine II. A ce point de vue, la Russie est aux antipodes de la Grèce pour laquelle la plastique fut l'art souverain.

Cette extraordinaire proscription qui dura plus de sept siècles tient surtout à des motifs d'ordre religieux. L'Ancien Testament prohibe formellement les représentations figurées. Jéhovah avait dit à son peuple : Tu ne feras point d'images taillées ni aucune figure de tout ce qui est en haut dans le ciel et en bas sur la terre et dans les eaux sous la terre » (Exode, xx, 4). — « Maudit est l'homme qui fait une image de sculpture qui est l'abomination du Seigneur (Deutéronome, XXVII, 15) ». Les Pères de l'Église, craignant un retour offensif du paganisme, crurent devoir renforcer cette prohibition. Mais l'anthropomorphisme gréco-romain avait poussé des racines si profondes que l'Église catholique dut transiger. On vit d'abord paraître des statues-reliquaires; puis les portails des cathédrales se couvrirent d'un monde de statues. La sculpture religieuse et funéraire connut à partir du XIIe siècle un merveilleux épanouissement.

Si l'Église orthodoxe a maintenu dans toute leur rigueur les prescriptions mosaïques, c'est peut-être parce qu'un retour à l'idolâtrie paraissait plus à craindre en Russie que dans les pays d'Occident gagnés depuis plus longtemps à la foi chrétienne. Mais il faut aussi tenir compte de ce fait que l'art oriental et byzantin d'où dérive l'art russe a pour tradition constante de substituer au relief plastique l'ornementation méplate et le décor polychrome. En outre, l'absence de beaux matériaux de pierre ou de marbre et la prédominance des constructions en bois ou en brique n'étaient guère favorables au développement de la statuaire monumentale.

Quoi qu'il en soit, la Russie présente cette particularité unique parmi les grands peuples de l'Europe d'avoir complètement ignoré la sculpture jusqu'au XVIIIe siècle. Si l'on fait abstraction

des reliefs méplats de caractère décoratif qui ornent les édifices à parements de pierre de la région de Vladimir-Souzdal, la sculpture est totalement absente des façades d'églises. La Russie n'a pas connu davantage la sculpture funéraire qui a joué un si grand rôle en Occident à la fin du Moyen Age et à la Renaissance. C'est une des lacunes les plus considérables de l'art russe ancien.

La peinture a bénéficié de cet effacement de la statuaire : car le programme iconographique qui, dans nos églises romanes ou gothiques, se déploie sur les chapiteaux historiés ou les tympans sculptés des portails est dans les églises russes exclusivement réservé à la fresque. La peinture monumentale qui remplace à la fois la fastueuse mosaïque byzantine et le vitrail gothique a également profité du traditionalisme de l'architecture. En Occident, l'architecture gothique qui évide les murs et les réduit à de simples claires-voies ne permet pas à la peinture murale, si florissante à l'époque romane, de se maintenir : le mur se dérobe sous elle et elle est contrainte de céder la place à la peinture sur verre. En Russie, au contraire, où les églises sont des cubes massifs percés de baies étroites comme des meurtrières, les peintres disposent de larges surfaces. A la fin du XVIIe siècle, les églises d'Iaroslavl sont encore entièrement peintes comme nos églises romanes du XIIe siècle.

Le trait le plus frappant de la peinture russe, c'est qu'elle se dédouble en deux genres : l'*ikonopis* et la *jivopis* qui sont aux antipodes l'un de l'autre. La peinture d'icones qui se perpétue du XIe au XVIIIe siècle est byzantine par ses origines, ne traite que des sujets religieux, ne connaît pas d'autre technique que la fresque et la détrempe et se borne à reproduire des poncis traditionnels sans jamais consulter le modèle vivant. La peinture moderne ou *jivopis,* introduite en Russie à la fin du XVIIe siècle par des peintres occidentaux, est caractérisée au contraire par la prédominance des sujets profanes, la technique de l'huile et l'étude de la nature. On ne saurait concevoir antinomie plus absolue.

C'est dans le domaine de l'architecture et de l'art décoratif que la Russie a donné toute la mesure de son génie. Depuis le XIe siècle jusqu'au milieu du XIXe siècle, l'histoire de l'architecture

russe est jalonnée de chefs-d'œuvre. Encore n'en connaissons-nous qu'une faible partie. Car les monuments de l'architecture en bois qui ont été de tout temps particulièrement nombreux dans ce pays de forêts où la pierre à bâtir fait défaut ont presque tous disparu soit par suite d'incendies, soit à cause de leur vétusté. L'architecture russe se distingue moins par la perfection du détail que par l'art de grouper les masses, de calculer les proportions, de détacher les silhouettes et de les harmoniser avec le paysage. C'est peut-être ici que l'artiste russe a le mieux montré sa faculté d'adaptation. Loin de copier servilement les formes byzantines, il les adapte ingénieusement aux exigences d'un climat plus rude. Il rétrécit les ouvertures, raidit les pentes des combles pour assurer l'écoulement des eaux et empêcher l'accumulation des neiges. Il remplace la coupole byzantine en sphère aplatie, faite pour les pays de soleil, par une originale coupole bulbeuse en forme d'oignon (*loukovitsa*) ou par une pyramide en forme de tente (*chater*), empruntée à l'architecture en bois, qui conviennent mieux au royaume de la princesse des neiges.

Le vice de l'architecture en maçonnerie qui se substitue peu à peu, à cause de ses qualités de solidité et de durée, à l'architecture nationale en bois, c'est qu'elle ne dispose pas sur place de beaux matériaux. La Russie n'a rien d'équivalent aux marbres du Pentélique et du Proconnèse. La pierre de taille est si rare qu'on ne l'utilise que pour des revêtements. L'architecture russe est une architecture en briques comme l'architecture byzantine et comme elle, il lui faut recourir aux stucages et à la polychromie pour masquer son indigence. Malheureusement, sous le rude climat du Nord, les enduits s'écaillent, les badigeons se délavent : de sorte qu'il faut périodiquement ravaler les édifices qui, sous ces couches toutes fraîches de peinture, perdent leur patine et semblent construits d'hier.

La polychromie des édifices atteste le goût naturel des Russes pour les couleurs vives. En russe les mots qui expriment les idées de beauté (*krasota*) et de couleur (*kraska*) dérivent de la même racine [1]. Le moujik le plus grossier a un sens décoratif très

1. C'est surtout la couleur rouge qui éveille dans l'esprit du peuple russe l'idée de

développé. Il aime dans son izba, dans son costume les couleurs gaies, les bigarrures éclatantes. Les sarafanes des « baby »[1] russes sont souvent de véritables orgies de rouge. Ce goût de la polychromie est commun à tous les peuples de l'Orient. Tandis que l'art gréco-romain est basé sur un principe tectonique et vise à satisfaire la raison, l'art asiatique, qui s'adresse aux sens, est essentiellement coloriste. Les briques émaillées qui revêtaient les palais babyloniens et persans, les mosaïques et les émaux de Byzance, l'orfèvrerie cloisonnée des Barbares, la vive polychromie du décor russe procèdent de la même esthétique.

*
* *

Si nous récapitulons les caractères de l'art russe que nous avons essayé de dégager, nous aurons sans doute l'impression d'un art de seconde main et de second plan. A beaucoup de points de vue en effet, il se montre inférieur aux arts des grands peuples de l'Occident et de l'Orient. C'est un art *hybride*, mi-européen, mi-asiatique, qui doit plus qu'aucun autre aux apports étrangers. C'est un art *sans rayonnement* qui n'a eu aucune expansion et n'a jamais essaimé au dehors. C'est un art *retardataire* qui à partir du XIIIe siècle s'est toujours laissé distancer. Enfin c'est un art qui comparé à ceux d'Occident nous semble *discontinu* et *incomplet* avec des ruptures brutales dans son évolution et d'énormes lacunes dans son épanouissement.

Mais de ces éléments hétérogènes et parfois contradictoires, l'art russe a su tirer des harmonies imprévues. Inférieur en sculpture, il s'élève très haut dans l'architecture et dans l'art décoratif où les insuffisances de la forme et de la pauvreté de l'exécution sont rachetées par un sens exquis des proportions et de la couleur. Un pays qui a donné au monde des chefs-d'œuvre d'architecture tels que Saint-Dmitri de Vladimir,

beauté. Cf. *krasivy,* beau et *krasny,* rouge. La plus belle place de Moscou s'appelle *Krasnaïa Plochtchad* : la place rouge.

1. Pluriel de *baba,* femme de moujik.

Vasili-Blajennoï de Moscou, le couvent Smolny et l'Amirauté de Pétrograd, — des chefs-d'œuvre de peinture comme les fresques et les icones de Novgorod, — et qui de nos jours a puissamment contribué au renouvellement du décor d'opéra et des arts graphiques, mérite assurément une place dans l'histoire de l'art européen.

CHAPITRE III

LES ÉPOQUES DE L'ART RUSSE.

On divise communément l'histoire de l'art russe, comme la civilisation russe en général, en deux grandes périodes d'inégale durée : la période ancienne depuis l'arrivée des princes variagues en Russie jusqu'à la révolution de Pierre le Grand, — la période moderne qui comprend les deux derniers siècles.

Cette division est si tranchée que les Russes emploient deux noms différents pour désigner la Russie d'avant et d'après Pierre le Grand : ils appellent la Russie ancienne *Dopetrovskaïa Rous*, la Russie moderne *Petrovskaïa Rossia*.

La première période est caractérisée par la prédominance des influences byzantines et asiatiques ; la seconde par la transplantation en Russie de l'art européen occidental.

L'histoire de la Russie prépétrovienne se subdivise à son tour en deux époques séparées par l'invasion mongole du XIIIe siècle : l'*époque prémongole* (domongolskaïa epokha) et l'*époque postmongole* (poslêmongolskaïa epokha). La Russie pétrovienne est également découpée en deux moitiés par l'invasion napoléonienne de 1812 : la première va de la fondation de Pétersbourg à l'incendie de Moscou ; la seconde de la Guerre patriotique à la chute du tsarisme.

Le schéma suivant résume l'ordonnance adoptée par la plupart des historiens :

I. *Russie prépétrovienne* (IXe-XVIIIe siècle).	1. Époque prémongole, IXe-XIIIe siècle. 2. Époque postmongole, XIIIe-XVIIIe siècle.
II. *Russie pétrovienne* (XVIIIe-XXe siècle).	1. De 1703 à 1812. 2. De 1812 à 1917.

*
* *

Ces divisions traditionnelles de l'histoire de l'art russe sont uniquement basées sur l'évolution politique. Mais l'art et la politique ne concordent pas toujours. L'histoire des styles ne se laisse pas enfermer dans les cadres rigides d'un règne ou d'une dynastie.

L'histoire politique de la Russie commence au IXe siècle, en 862, avec l'arrivée des princes variagues qui organisent le chaos des peuples slaves et leur imposent le nom de Russes. Mais l'histoire de l'art russe ne commence en réalité qu'un siècle après l'avènement de la dynastie de Rourik. Le seul fait qui compte à ce point de vue est la conversion de la Russie au christianisme par l'intermédiaire de Byzance en 988. Nous ne possédons aucun monument antérieur à cette date. C'est donc là le véritable point de départ de l'art russe.

En distinguant dans l'art russe ancien une époque prémongole et une époque postmongole, on attribue beaucoup trop d'importance à un événement dont l'importance politique dépasse la portée artistique. Les Tatars ont beaucoup détruit : ils n'ont rien créé. Ils ont retardé de plusieurs siècles le développement de l'art russe : mais ils ne l'ont ni arrêté ni dévié. Novgorod échappe à l'invasion mongole et continue l'évolution commencée au XIe siècle sous l'inspiration de l'art byzantin. Le joug tatar une fois brisé, Moscou renoue à la fin du XVe siècle la tradition de l'architecture prémongole de Vladimir. L'empreinte mongole a été indélébile sur le régime politique et peut-être sur le caractère du peuple russe : on aurait quelque peine à la déchiffrer sur les monuments.

L'extinction de la dynastie de Rourik à la fin du XVIe siècle et son remplacement par la dynastie des Romanov en 1613 ne peuvent pas servir davantage de points de repère. Ces événements n'ont eu aucune influence sur l'art. Le fait capital au point de vue artistique est l'apparition dans l'architecture en pierre des formes de l'architecture nationale en bois qui se substituent aux formes byzantines traditionnelles. Cette transformation profonde qui s'opère au début du XVIe siècle marque le véritable

tournant de l'évolution de l'art russe qui cesse à ce moment d'être un art d'importation pour devenir un art national.

Si maintenant nous passons aux divisions de l'art russe moderne, nous serons amenés à formuler des critiques analogues. Les réformes de Pierre le Grand et la fondation de Saint-Pétersbourg ne coïncident qu'approximativement avec la fin de l'art russe ancien et le début de la période moderne. En réalité les influences occidentales apparaissent presque aux origines de l'art russe, dès le XIIe siècle, et l'européanisation de la Moscovie, dont on fait honneur ou grief à Pierre le Grand, commence en fait au milieu du XVIIe siècle, sous le règne de son père Alexis Mikhaïlovitch. C'est à cette époque que le style baroque polonais pénètre dans l'architecture russe par l'intermédiaire de l'Ukraine, que la peinture, corrompue par l'imitation des gravures allemandes et hollandaises, cesse d'être exclusivement religieuse. Il serait donc plus conforme à la vérité de faire commencer l'histoire de l'art russe moderne en 1650 et non en 1703.

Quant à la Guerre patriotique de 1812, elle ne forme nullement une césure dans l'histoire de l'art russe moderne. Après l'incendie de Moscou l'influence française continue à s'exercer comme par devant. Le style Empire se perpétue dans la première moitié du règne de Nicolas Ier. La réaction nationaliste contre l'imitation de l'étranger ne se manifeste guère qu'une trentaine d'années après la guerre de délivrance, vers 1840.

La guerre mondiale de 1914 et la Révolution russe de 1917 qui a renversé le tsarisme et reporté la capitale à Moscou auront dans bien des domaines des répercussions incalculables. Mais ces prodigieux événements ouvriront-ils une ère nouvelle de l'art russe? C'est ce qu'il est encore impossible de prévoir.



Ainsi l'historien de l'art ne peut accepter sans discussion les points de repère fournis par l'histoire politique et militaire.

Quel plan devons-nous substituer aux divisions traditionnelles?

Dans sa grande *Histoire de l'art russe,* Igor Grabar adopte

la division par genres. Il étudie à part l'architecture, la sculpture, la peinture, l'art décoratif. Cette disposition commode et claire permet de suivre l'évolution de chaque forme d'art. Mais elle a l'inconvénient d'être factice : ainsi la sculpture décorative ou la peinture murale peuvent difficilement être détachées de l'architecture qui leur sert de support. Le vice essentiel de ce procédé d'exposition est de ne tenir aucun compte de la solidarité des différents arts plastiques à un moment donné de l'évolution.

C'est pourquoi une division chronologique, basée non sur les événements de l'histoire politique, mais sur des faits d'une véritable portée artistique nous semble préférable. Un plan rationnel de l'histoire de l'art russe devrait comporter quatre grandes divisions :

I. *Période préchrétienne.*
II. *Période byzantine* (x^e^-xvie siècle).
III. *Période nationale* (xvie-xviie siècle).
IV. *Période européenne* (xviie-xxe siècle).

La période byzantine irait du baptême de la Russie (988) à l'apparition des premières églises en pyramide, inspirées de l'architecture nationale en bois (1530) : elle comprendrait les monuments de Kiev, de Novgorod, de Vladimir et les églises à coupoles du Kreml de Moscou. La période nationale, caractérisée par la répudiation des formes byzantines et l'influence de l'architecture en bois, irait de 1530 à 1650 environ, date à laquelle commence le processus d'européanisation de l'art moscovite. Enfin la période moderne ou européenne commencerait à la slobode étrangère de Moscou et non à la fondation de Saint-Pétersbourg.

Nous n'avons pas cru devoir adopter ce plan strictement chronologique qui risquerait de jeter quelque confusion dans les idées admises. Il nous a paru qu'il valait mieux maintenir avec les réserves nécessaires la grande division traditionnelle entre la Russie prépétrovienne et la Russie pétrovienne. La division la plus naturelle et la plus nette nous est fournie par la translation des foyers successifs de l'art en Russie. Nous avons dit que ces foyers avaient été au nombre de quatre : 1° le *littoral de la Mer Noire*; 2° la *route du pays des Varia-*

gues au pays des Grecs, c'est-à-dire le cours du Dnêpr prolongé au nord jusqu'à la Baltique par le réseau fluvial et lacustre du Lovat, du lac Ilmen, du Volkhov, du lac Ladoga et de la Néva;



3° la *région moscovite* comprise entre le cours supérieur de la Volga et son affluent l'Oka; 4° *Saint-Pétersbourg.* Toute la vie artistique de la Russie a tenu dans ces quatre zones : simples points dans l'immensité de la plaine russe. Le centre de gravité s'est déplacé du sud au nord, de Panticapée (Kertch) à Pétersbourg en passant par Kiev et Moscou.

Le plan auquel nous nous sommes arrêté comprend par conséquent les quatre divisions suivantes :

I. *L'art gréco-scythe de la Russie méridionale.*

II. *L'art byzantin à Kiev et à Novgorod.*

III. *L'art moscovite.*

IV. *L'art pétersbourgeois.*

Les trois premières périodes forment ensemble l'histoire de l'art russe ancien ou prépétrovien. La quatrième période se confond avec l'histoire de l'art russe moderne ou pétrovien.

On remarquera que ce plan topologique concorde dans ses grandes lignes avec le plan chronologique que nous avons indiqué. Mais il a l'avantage de ne pas scinder l'art moscovite en trois périodes distinctes : byzantine, nationale, européenne. Nous avons préféré l'étudier dans son ensemble, pour n'en pas rompre l'unité.

Il n'est pas d'usage de faire rentrer l'art gréco-scythe de la Mer Noire dans le cadre de l'art russe [1]. Aussi quelques lecteurs s'étonneront-ils peut-être de voir figurer des vases grecs en tête des monuments de l'art russe et seront-ils enclins à considérer ce chapitre initial comme un hors-d'œuvre archéologique. Mais s'il est vrai que les poteries et les colliers trouvés dans les *kourganes* de la Russie méridionale ont été ouvrés par des céramistes et des orfèvres grecs avant la migration des Slaves en Russie, avant même qu'existât le nom de Russie, on voudra bien considérer que les monuments de Kiev et de Novgorod sont également l'œuvre d'artistes grecs. Les deux Sainte-Sophie des bords du Dnêpr et du Volkhov ont été construites et décorées par des architectes, des mosaïstes et des peintres byzantins. Et cependant il ne viendra à l'idée de personne d'exclure ces monuments de l'histoire de l'art russe.

La logique la plus élémentaire nous oblige donc à comprendre, sous le nom générique d'art russe, toutes les formes d'art qui se sont succédé sur le territoire de la Russie, en excluant toutefois l'art préhistorique, qui intéresse surtout l'ethnographie et l'anthropologie.

1. L'*Histoire de l'Art russe* de Grabar, laisse entièrement de côté l'art gréco-scythe de la Russie méridionale.

PREMIÈRE PARTIE

L'ART GRÉCO-SCYTHE DE LA RUSSIE MÉRIDIONALE

CHAPITRE I

LA SCYTHIE D'APRÈS HÉRODOTE.

Nous disposons sur la civilisation gréco-scythe de deux sources de renseignements qui se complètent à merveille : le récit d'Hérodote au IVe livre de son Histoire des guerres médiques et les fouilles entreprises depuis plus d'un siècle dans la Russie méridionale. Les découvertes des modernes archéologues illustrent et la plupart du temps confirment le témoignage du vieil historien.

*
* *

C'est à propos de l'expédition dirigée par Darius contre les Scythes, vers 512 avant Jésus-Christ, qu'Hérodote se laisse entraîner à une longue digression sur ce peuple mystérieux dont il parle en connaissance de cause, puisqu'il avait visité les colonies milésiennes du littoral de la Scythie.

Les colonies grecques du Pont-Euxin. — Les marins grecs n'avaient pas pénétré sans appréhension dans le bassin presque clos de la Mer Noire où ils ne trouvaient plus pour s'orienter et s'abriter en cas de tempête le repère et le réconfort des îles innombrables de l'Archipel. Ils l'avaient appelée le *Pont Axin* (pontos axeïnos)[1], c'est-à-dire la mer inhospitalière : c'est après

1. Pindare, *Pyth.*, IV, 362.

coup qu'ils s'avisèrent de la baptiser d'un euphémisme propitiatoire le *Pont-Euxin* « la mer accueillante », dans le même esprit craintif qui les faisait saluer du nom d'Euménides (déesses bienveillantes) les Furies infernales.

Des légendes redoutables couraient sur le ténébreux pays des Cimmériens, toujours enveloppé de brouillards glacés, sur la xénophobie des Scythes qui mirent à mort leur compatriote Anacharsis pour crime de philhellénisme, sur la férocité des Taures de la Chersonèse, naufrageurs et pilleurs d'épaves qui immolaient à leur sanglante déesse vierge, dont Iphigénie, fille d'Agamemnon, aurait été l'involontaire prêtresse, tous les étrangers qui avaient le malheur d'échouer ou de débarquer sur leurs côtes.

Malgré les fables sinistres qui défendaient l'accès de ce monde inconnu, il exerçait sur les imaginations des aventuriers en quête de trésors un irrésistible attrait. C'est là que l'antiquité grecque plaçait son El Dorado. N'est-ce pas en Colchide, la Géorgie actuelle, que Jason, grâce aux maléfices de la sorcière Médée, avait conquis la Toison d'or?

Poussés par la soif du gain, les marins et les marchands ioniens ne tardèrent pas à s'enhardir et, à partir du VIe siècle, ils égrenèrent le long du littoral septentrional de la Mer Noire, depuis les bouches du Danube jusqu'aux escarpements du Caucase, tout un chapelet de colonies. Ces comptoirs s'assurèrent le monopole du commerce avec les indigènes. Ils exportaient en Grèce, outre des esclaves scythes parmi lesquels les Athéniens recrutaient leurs agents de police, du bétail, du miel et de la cire. A en juger d'après les monnaies bosporanes qui portent au revers un épi de froment ou un esturgeon, les deux principaux articles d'exportation de la Russie méridionale, qui passait déjà à cette époque pour le grenier du monde méditerranéen, étaient les poissons séchés et le blé. Les navires grecs revenaient chargés d'objets manufacturés : poteries, bijoux, étoffes, etc... En somme, la Scythie fournissait des produits alimentaires à la Grèce qui lui envoyait en échange des produits de luxe.

De nombreuses cités vivaient de ce fructueux trafic. La première colonie grecque au nord du Danube était Tyras, que les archéologues situent à l'embouchure du Dnêstr, sur l'emplace-

ment d'Akkerman [1]. Plus à l'est Olbia (en russe Olvia) qu'Hérodote appelle « l'emporium des Borysthéniens », bien qu'elle ne fût pas située à proprement parler sur le Borysthène (Dnêpr), mais sur le liman de l'Hypanis (Boug), près de son estuaire commun avec le Dnêpr, occupait à peu près l'emplacement actuel de Nikolaev. Elle payait tribut au fameux roi Saïtapharnès qui doit à sa fausse tiare une popularité de mauvais aloi.



La Chersonèse taurique ou presqu'île de Crimée dont la côte rocheuse offrait des havres excellents, devait attirer particulièrement les colons. Sur la côte occidentale fut fondée la colonie dorienne d'Héraclée de Chersonèse, appelée plus tard Cherson par les Byzantins, qu'il faut se garder de confondre avec la ville

1. Nom turc qui signifie *ville blanche*. Le premier élément de ce nom se retrouve dans Akmetchet : Mosquée blanche, aujourd'hui Simferopol ; le second dans Inkerman qui signifie ville des cavernes. Le nom slave d'Akkerman, qui fut au Moyen Age un des principaux ports d'embarquement des pèlerins pour Constantinople et la Terre Sainte, est Bêlgorod ou Belgrad.

moderne de Kherson sur le Dnêpr, fondée par le prince Potemkine en 1778 : ruinée par les Turcs en 1475, il n'en reste plus que des débris qui ont servi de matériaux pour la construction de la ville voisine de Sevastopol. Sur la côte orientale se trouvait Theodosia, grand centre d'exportation de blé, qui devait revivre au Moyen Age, à l'époque de la domination génoise, sous le nom de Caffa.

Ces républiques démocratiques voisinaient avec le royaume du Bosphore sur lequel régna au Ier siècle avant Jésus-Christ le farouche ennemi des Romains Mithridate Eupator [1]. Le *Bosphore cimmérien,* appelé aujourd'hui détroit de Kertch qui s'opposait au *Bosphore de Thrace* comme la *Chersonèse taurique* (presqu'île de Crimée) à la *Chersonèse de Thrace* (presqu'île de Gallipoli), était considéré par les anciens comme la limite extrême de l'Europe et de l'Asie [2]. Sur la rive européenne s'élevait Panticapée (Kertch), capitale des Bosporans d'Europe : en face sur la rive asiatique, au fond d'une anse de la presqu'île de Taman, était située Phanagoria, métropole des Bosporans d'Asie.

Ainsi, dans la Russie méridionale comme dans l'Italie du sud, la civilisation grecque a précédé la civilisation byzantine. Les colonies de Tyras, d'Olbia, de Chersonèse, de Theodosia, de Panticapée, de Phanagoria ont joué sur le littoral scythe le même rôle que Tarente, Agrigente ou Syracuse sur les côtes de la Grande Grèce. La presqu'île de Crimée fut pour l'Europe orientale ce que la Trinacrie sicilienne fut pour l'Italie : un avant-poste de la civilisation hellénique.

La Scythie. — Derrière ce mince rideau de colonies grecques s'étendait un arrière-pays mystérieux sur lequel les anciens n'avaient que de vagues notions. L'expédition de Darius contre les Scythes familiarisa le monde grec avec ces Barbares. D'après le récit d'Hérodote, Darius voulant tirer une vengeance éclatante des Scythes qui avaient envahi la Médie, aurait traversé le Bosphore de Thrace sur un pont de bateaux, franchi l'Ister (Danube) et poursuivi l'ennemi en fuite jusqu'au Tanaïs (Don). Cette aventureuse expédition finit comme la Campagne de Russie. Les

1. Th. Reinach, *Mithridate Eupador, roi de Pont.* Paris, 1890. Le surnom de Mithridate survit dans la ville d'Eupatoria en Crimée.
2. Strabon, VII, 4.

Scythes insaisissables faisaient le vide devant les Perses, les décimaient dans de continuelles escarmouches et finalement les obligèrent à repasser l'Ister.

Le pays. — Hérodote se représente la Scythie comme un vaste quadrilatère limité à l'ouest par l'Ister, à l'est par le Tanaïs. C'est une plaine monotone, sans arbres, arrosée par de grands fleuves issus de réservoirs lacustres. Ces cours d'eau : l'Ister, l'Hypanis, le Borysthène, le Tanaïs servent aux Scythes de remparts. Le Borysthène (Dnêpr) est comparable au Nil : ses bords sont couverts d'excellents pâturages ; on y pêche en quantité d'énormes poissons « sans arêtes ».

Dans tout ce pays l'hiver est si rude et le froid si insupportable pendant huit mois entiers qu'en répandant de l'eau sur la terre on n'y fait point de boue. La mer elle-même se couvre de glace ainsi que le Bosphore cimmérien. La rigueur du climat empêche les bœufs d'y avoir des cornes. C'est aussi à cause du froid excessif que la Scythie ne nourrit ni ânes ni mulets : on n'y voit pas un seul de ces animaux : si bien que le braiement des ânes de l'armée de Darius mettait en fuite la cavalerie scythe.

Les habitants : leur origine ethnique et leur répartition par tribus. — Les premiers occupants du pays auraient été les *Cimmériens :* de là le nom de Bosphore cimmérien donné au détroit de Crimée. Les Scythes les refoulèrent en Asie Mineure. Les rares dolmens semblables à ceux de la Bretagne française et de la Grande-Bretagne, qu'on a trouvés dans la steppe et qui recouvrent parfois des squelettes accroupis peints en ocre ont fait supposer aux archéologues que ces Cimmériens étaient des Celtes.

A quelle race appartenaient les Scythes qui leur succédèrent? Chez Hérodote ce mot n'a pas un sens ethnologique. Pour les Grecs, les Scythes étaient simplement les Barbares de l'est de même que les Galates étaient les Barbares de l'ouest. L'étude comparée des langues et des coutumes de ces nomades n'a pas permis à la science moderne de trancher définitivement ce problème.

Les théories contradictoires qui ont été émises sur l'origine des Scythes se ramènent à trois principales. Les uns voient en eux des Aryens, les autres des Mongols. Pour mettre tout le

monde d'accord, des esprits conciliants proposent de les considérer comme un mélange d'Aryens et de Touraniens.

La thèse la plus généralement admise par les philologues (Müllenhoff, Niederle) veut que les Scythes agriculteurs et nomades aient été des Aryens qui furent refoulés plus tard par les migrations des Huns et des Tatars. Ces savants s'appuient surtout sur les racines iraniennes de la langue scytho-sarmate. La plupart des noms géographiques de la Russie méridionale s'expliquent par l'ossétien, langue iranienne du Caucase : c'est ainsi que le mot *dana*, rivière, se retrouve dans le nom des fleuves : Danube (Dounaï), Dnêstr (Danastris pour dana-istr), Dnêpr (Danapris pour dana-ipr.), Don (Tanaïs). — Mais à quelle branche de la race aryenne se rattacheraient les Scythes? C'est ici qu'intervient ce qu'on peut appeler le nationalisme scientifique. D'après les Russes slavophiles qui aspirent à reculer aussi loin que possible l'antiquité de la race slave, les Scythes seraient les ancêtres authentiques des Slaves. L'historien Zabêline [1] insiste sur la ressemblance frappante qu'on observe dans les monuments figurés (vases de Koul Oba, de Nikopol) entre le nomade scythe et le moujik russe : même type, même costume, même coupe de cheveux taillés « à l'écuelle » en forme de calotte circulaire, avec les tempes et la nuque rasées.

Ce qui démontre la faiblesse de ces arguments « patriotiques », c'est qu'en faisant état des mêmes faits, d'autres savants arrivent à des conclusions diamétralement opposées. En s'appuyant sur la similitude de certaines coutumes, Niebuhr [2] prétend prouver que les Scythes étaient d'origine ouralo-altaïque et apparentés aux Mongols. Cette thèse a été naturellement adoptée par les Hongrois qui se plaisent à voir dans les Scythes des frères de race.

Enfin l'archéologue anglais Minns [3] penche pour une théorie intermédiaire : les Scythes seraient, d'après lui, des Aryens passés sous la domination d'une horde ouralo-altaïque qui aurait formé la caste conquérante.

1. Zabêline, *Histoire de la vie russe;* Moscou, vol. I, 1876.
2. Niebuhr, *Das Mongolentum der Skythen.*
3. Minns, *Scythians and Greeks,* Cambridge; 1913.

Le problème des origines scythes est donc encore loin d'être résolu. Mais à défaut d'une réponse à cette question confuse de race, Hérodote donne sur la répartition géographique des tribus scythes, sur leurs coutumes et sur leurs croyances de précieuses indications.

Sa géographie de la Scythie est à vrai dire assez flottante. « Après le port des Borysthéniens (Olbia), les premiers peuples qu'on rencontre sont les *Callipides :* ce sont des Gréco-Scythes. Au-dessus d'eux sont les *Alazons.* Au-dessus des Alazons habitent les *Scythes laboureurs* qui sèment du blé non pour en faire leur nourriture, mais pour le vendre. Voilà les nations situées le long du fleuve Hypanis (Boug) à l'ouest du Borysthène (Dnêpr).

« A l'est de ces Scythes laboureurs se trouvent les *Scythes nomades* qui ne sèment ni ne labourent. Ce pays entier est sans arbres. Au delà du fleuve Gerrhos (Donets) est le pays des *Scythes royaux.* Ces Scythes sont les plus braves et les plus nombreux.

« Le pays au delà du Tanaïs (Don) n'appartient pas à la Scythie; on entre chez les *Sauromates* (Sarmates). Ils commencent à l'extrémité du Palus Mæotis (Mer d'Azov) et occupent le pays qui est au nord. Ils proviendraient du croisement des Scythes avec les Amazones. »

A côté des Scythes et des Sarmates proprement dits vivaient de nombreuses tribus de race différente dont Hérodote nous donne aussi la nomenclature. C'étaient sur le littoral du Pont Euxin les *Gètes* du bas Danube qui détruisirent Olbia en 50 av. J.-C., et, les *Taures* de Crimée, qui ont donné leur nom à la Chersonèse taurique. A l'intérieur, sur le territoire actuel de la Russie centrale se succédaient du Dnêpr à l'Oural de mystérieuses peuplades sur lesquelles couraient de fantastiques légendes. Au nord-ouest la Scythie confinait au pays des *Agathyrses* qui, d'après les écrivains anciens, avaient le corps entièrement tatoué et les cheveux bleus. Les *Neures,* ancêtres des Slaves, établis dans le bassin central du Dnêpr, passaient pour sorciers et se métamorphosaient tous les ans pendant quelques jours en loups-garous. Plus à l'est les *Androphages* ou mangeurs d'hommes, fixés dans la Moscovie actuelle, étaient probablement des Finnois. Dans le bassin de la Volga, près de sa

jonction avec la Kama où a existé de tout temps un grand centre commercial, se trouvait, au dire d'Hérodote, la ville de Gelonos, capitale des *Budins* qui a précédé dans cette région Bolgari et Kazan : elle était entièrement bâtie en bois. Au delà étaient les *Arimaspes* qui n'ont qu'un œil placé au milieu du front, les *Griffons*, gardiens des mines d'or de l'Oural et enfin, aux extrêmes confins du monde habité, les *Hyperboréens* chez lesquels il est impossible de pénétrer à cause de la quantité innombrable de plumes (il s'agit évidemment de flocons de neige) qui voltigent dans les airs et interceptent la vue.

Si l'on écarte ces traditions légendaires, il reste que les Scythes et leurs cousins les Sarmates, les uns sédentaires et se livrant à l'agriculture, la plupart adonnés à la vie nomade, occupaient en bordure de la Mer Noire les steppes herbeuses de l'Ukraine et du territoire des Cosaques du Don. Ils voisinaient d'une part avec les colonies grecques du littoral qui leur apportaient la civilisation méditerranéenne, d'autre part avec des tribus plus ou moins sauvages : Neures, Androphages, Budins, Arimaspes et Griffons qui commerçaient avec l'Asie centrale et détenaient l'or de l'Oural.

Mœurs des Scythes. — Les coutumes des Scythes, telles qu'elles sont décrites par Hérodote, sont celles de toutes les tribus nomades. La nécessité de trouver des pâturages pour leur bétail les condamnait à une vie errante ou pour mieux dire transhumante. De là dérivent toutes les particularités de leur habitation et de leur costume.

« Ils n'ont ni villes, ni forteresses; ils traînent avec eux leurs maisons. Ils ne vivent point du labourage, mais de bétail et n'ont point d'autres maisons que leurs chariots. Les femmes habitent constamment dans des chariots à quatre ou six roues, à toit de feutre, divisés comme des maisons en plusieurs compartiments et traînés par deux ou trois paires de bœufs sans cornes. » Ces tentes montées sur roues qu'on plantait dans la steppe à chaque halte étaient probablement semblables aux *iourtas* pliantes que les Kirghizes transportent encore aujourd'hui sur leurs arbas. On retrouve les mêmes coutumes chez les Tartares de Crimée qui, suivant la pittoresque expression du chevalier de Beauplan dans sa *Description de l'Ukranie* (1651),

ont « force villages ambulatoires, logés sur des chariots à deux roues ».

Le costume des hommes se composait de braies larges ou collantes, d'un caftan de fourrure et d'une sorte de bonnet pointu assez analogue au *bachlyk* ou capuchon caucasien. Leurs vêtements étaient ornés de plaques métalliques estampées de figures d'hommes et d'animaux ou de dessins géométriques. Les femmes se paraient de frontaux en or, de boucles d'oreilles, de colliers, de bracelets à têtes de sphinx ou de griffons. Le luxe des bijoux était prodigieux : il n'était pas rare de porter dix bagues, une à chaque doigt.

L'armement des Scythes et des Sarmates était très simple. Ils se confectionnaient des cuirasses avec des plaques de corne cousues sur toile ou sur cuir au moyen de nerfs de bœuf et imbriquées comme des écailles de serpent. Leur principale arme offensive était un arc asymétrique en forme de sigma dont la courbe compliquée leur permettait de tirer commodément à cheval. L'arc et les flèches qui étaient en roseau avec une pointe en bronze se portaient ensemble dans un grand étui que les Grecs appellent *goryte*.

Leur nourriture consistait surtout en viande de cheval et en lait de jument (koumys). Hérodote raconte qu'ils crèvent les yeux à tous leurs esclaves et les emploient à traire le lait de cavale dont ils font leur boisson ordinaire. « Ils se servent du crâne de leurs ennemis, doré en dedans, comme de coupe à boire. » Outre ces hanaps macabres, ils employaient un très grand nombre de vases en métal ou en poterie, de fabrication grecque, qui ont quelquefois la forme de rhytons ou cornes à boire.

Ils avaient, comme les moujiks russes qui leur ont succédé, le goût des bains de vapeur. « Sous des tentes de feutre, ils jettent des graines de chanvre sur des pierres rougies au feu. Il s'en élève sur-le-champ une si grande vapeur qu'il n'y a point en Grèce d'étuve qui ait plus de force. »

Croyances religieuses et cérémonies funéraires des Scythes. — Tout ce que nous savons de la religion de ce peuple d'hippotoxeutes et d'hippophages tient en trois chapitres d'Hérodote. Ils étaient très adonnés aux pratiques de sorcellerie, notamment à la rabdomancie ou divination à l'aide de baguettes d'osier.

Leurs coutumes funéraires étaient effroyablement sanglantes. La mort d'un chef entraînait des hécatombes de prisonniers; ses serviteurs étaient enterrés vifs; des cavaliers et des chevaux, empaillés et empalés, devaient monter éternellement la garde autour de sa tombe.

« Quand le roi vient à mourir, ils creusent en cet endroit une grande fosse carrée. Cette fosse achevée, ils enduisent le corps de cire, lui ouvrent le ventre et, après l'avoir nettoyé et rempli d'aromates, ils le recousent. Ils promènent ensuite le corps sur un chariot dans toutes les provinces soumises à son obéissance. Après quoi ils l'étendent dans le lieu de sa sépulture, sur un lit de verdure. Ils plantent ensuite autour du cadavre des piques sur lesquelles sont fixées des pièces de bois couvertes de claies d'osier. Dans l'espace vide de cette fosse ils enterrent une des concubines du roi, un échanson, un cuisinier, un écuyer, un ministre, des chevaux, des coupes d'or, en un mot les prémices de toutes ses richesses. Cela fait ils remplissent la fosse de terre et travaillent tous à élever sur la sépulture un tertre très haut.

« L'année révolue, ils prennent parmi le reste des serviteurs du roi ceux qui lui étaient le plus utiles. Ils en étranglent une cinquantaine avec un pareil nombre de ses plus beaux chevaux. Ils leur ôtent les entrailles, leur nettoient le ventre et, après l'avoir bourré de paille, ils le recousent. Les chevaux empalés sont rangés en cercle, les pattes pendantes. Cela fait, ils prennent les cinquante serviteurs qu'ils ont étranglés, les juchent chacun sur une monture en leur enfonçant le long de l'échine un pal dont l'extrémité inférieure s'emboîte dans le pieu qui traverse le cheval. Enfin lorsqu'ils ont dressé ces cinquante cavaliers autour du tombeau, ils se retirent. »

CHAPITRE II

LA SCYTHIE D'APRÈS LES MONUMENTS [1].

Ces atroces coutumes funéraires, dignes des roitelets nègres du Dahomey, nous expliquent l'extraordinaire richesse du butin archéologique qu'on a arraché aux tombeaux de la Russie méridionale. Les archéologues russes ont eu la rare bonne fortune de trouver à leur portée, sans sortir de leur pays, le plus admirable terrain de fouilles.

Sur les côtes rocheuses de la Crimée et du Caucase, les tombes sont parfois taillées dans le roc. Mais dans la steppe où il n'y a pas de pierre, elles se présentent sous l'aspect caractéristique de *kourganes* (en turc *oba*), c'est-à-dire de collines ou mottes artificielles qui enveloppent et abritent sous un amas conique de remblais la chambre sépulcrale. La pointe des grands kourganes (tolstya mogily) est généralement émoussée et se termine en plate-forme; les pentes sont raides et pour éviter les éboulements, la base est renforcée par un revêtement de pierre. Le caveau funéraire, creusé dans la terre, est entouré d'annexes plus petites où sont enterrés des esclaves, des che-

1. C'est un Français, Dubois de Montpéreux, qui a donné dans son *Voyage autour du Caucase et en Crimée*, Paris, 1839-1843, la première description des fouilles de Kertch, en utilisant l'inventaire manuscrit de Paul Dubrux.

Les deux ouvrages russes fondamentaux sont les *Drevnosti Bosfora Kimmeriiskavo* (Antiquités du Bosphore cimmérien) publiées à 200 exemplaires en russe et en français par ordre du tsar Nicolas I[er]. 2 vol. et atlas de planches. Petr. 1851 — et les *Rousskia Drevnosti* (Antiquités russes) de Tolstoï et Kondakov, dont les trois premiers fascicules ont été traduits en français par les soins de M. S. Reinach sous le titre d'*Antiquités de la Russie méridionale;* Paris, 1892.

On trouvera un excellent résumé des travaux disséminés par les archéologues russes dans les *Ottchety* (Comptes rendus) et les *Izvêstia* (Bulletin) de la Commission archéologique dans l'ouvrage anglais de Minns : *Scythians and Greeks*, Cambridge, 1913.

vaux. Le corps du roi est étendu sur un matelas, ses vêtements sont accrochés au mur, à portée de sa main. Autour de lui, ses serviteurs, les pieds tournés vers le maître, semblent prêts à se lever à son appel. Des armes et des bijoux en or, répandus à profusion, font de ces tombes de véritables Musées funéraires.

*
* *

Histoire des fouilles. — Malheureusement les détrousseurs de tombeaux, qui ont devancé presque partout les archéologues, ont dilapidé une notable partie de ces richesses. Déjà les Génois, au temps de leur domination à Caffa, l'antique Théodosia, avaient fouillé le sol des anciennes colonies grecques. Après eux les Cosaques Zaporogues, les moujiks chercheurs de trésors dépouillèrent, sans se laisser arrêter par le danger mortel des éboulements, qui plus d'une fois les ensevelirent avec leur butin, les tumuli les plus accessibles à leur cupidité. L'incurie de l'administration russe fit le reste. Dans son *Voyage en Russie* (1801)[1], l'Anglais Clarke raconte qu'à Taman, à Cherson on exploitait les ruines et les tombeaux comme des carrières pour en extraire des matériaux de construction : des bas-reliefs, des plaques de marbre gravées servaient à bâtir des casemates ou à réparer des maisons. « Dans les fouilles faites à Taman pour en tirer les matériaux nécessaires à la construction de la forteresse, le nombre des poteries et autres antiquités découvertes par les soldats fut prodigieux : on les voyait sortir des tombeaux vingt à trente vases antiques à la fois; mais depuis tous ces objets précieux ont été brisés ou dispersés. » Il est vrai que l'archéologue russe Bertier de la Garde dans son rapport sur les *Fouilles de Chersonèse*[2] impute les graves accusations de Clarke à l'ignorance et à la malveillance et prétend que lorsque les armées russes prirent possession de la Crimée à la fin du XVIIIe siècle, il ne restait plus rien à détruire. Quoi qu'il en soit le nombre des objets précieux pour l'archéologie

1. Clarke, *Travels in Russia*, London, 1811. Traduction française, 1812.
2. Bertier de la Garde, *Drevnosti Loujnoï Rossii. Raskopki Khersonesa* (Antiquités de la Russie méridionale. Fouilles de Chersonèse); Petr., 1893.

qu'un contrôle plus sévère aurait pu sauver de la destruction ou de la dispersion est certainement considérable.

Les premières fouilles furent abandonnées à des amateurs. Le tumulus de Melgounov près d'Elisavetgrad fut ouvert dès 1763 par le lieutenant général Melgounov. En 1831, c'est un émigré français passionné pour l'archéologie, mais qui n'avait rien d'un savant, qui eut la chance de découvrir le célèbre tumulus de Koul-Oba, à six verstes à l'ouest de Kertch. Paul Dubrux était entré au service de la Russie comme capitaine en 1797. En 1800 il fut admis au service civil et employé successivement à Ienikalé en qualité de commissaire de la Santé, puis à Kertch comme directeur de la douane et inspecteur des salines. Le hasard voulut qu'en surveillant des ouvriers chargés d'extraire des pierres pour les constructions de Kertch, il découvrit l'entrée de la tombe royale. Soutenu par cette idée « qu'après lui ses recherches serviraient à des savants qui en tireraient parti dans le but de la vérité archéologique », Dubrux rédigea un minutieux inventaire de sa magnifique trouvaille dans un ouvrage qu'il comptait publier sous le titre un peu prolixe de : *Description des vestiges et des traces des anciennes villes et bourgs qui existaient autrefois sur le Bosphore cimmérien* (*rive d'Europe*), *depuis l'entrée dans le détroit près du phare de Enicalé jusques et y compris la montagne d'Opouch.* L'ouvrage est resté manuscrit, mais conformément à ses modestes vœux, les matériaux rassemblés par ce vieux douanier « fou d'archéologie », ont été abondamment utilisés par Dubois de Montpéreux et ses successeurs.

Une ère nouvelle commence en 1859 avec la fondation de la *Commission Impériale archéologique* qui fut chargée officiellement de diriger et de contrôler toutes les fouilles entreprises sur le territoire russe. C'est à son initiative que sont dues notamment les fouilles de Farmakovski[1] à Olbia (1902) et celles de Veselovski qui a découvert en 1913 dans le kourgane de Solokha un tombeau royal scythe absolument intact.

Toutes les antiquités exhumées au cours de ces fouilles,

1. Cf. dans le Bulletin (Izvêstia) de la Commission archéologique, 33e liv. 1909, une intéressante communication de Farmakosvki sur ses fouilles d'Olbia, présentée au Congrès archéologique du Caire.

exception faite pour les doubles et les objets de peu de valeur, devaient être obligatoirement envoyées à Saint-Pétersbourg au Musée de l'Ermitage. C'est ainsi que la fameuse *salle de Kertch*, consacrée aux antiquités du Bosphore cimmérien, a pu s'enrichir de collections uniques au monde[1].

Distribution des antiquités scythes. — Les tumuli scythes, si l'on entend par là tous les tombeaux des tribus nomades en contact avec les civilisations grecque et persane, sont éparpillés depuis l'Oder jusqu'à l'Amou-Daria, depuis la Lusace jusqu'au Turkhestan. L'aire de répartition des antiquités scytho-sarmates est donc d'une étendue prodigieuse : elle embrasse presque tout le territoire européen occupé plus tard par les Slaves, la Sibérie et les steppes désertiques de l'Asie centrale.

Comme il est souvent difficile, pour ne pas dire impossible d'assigner une date précise à ces tombeaux et de faire exactement le départ entre les tombeaux grecs et scythes, le mieux est de les classer topologiquement d'après leur emplacement géographique.

Le point le plus occidental où l'on ait découvert des antiquités scythes est Vettersfelde en Basse Lusace, près de Francfort sur l'Oder. Le trésor qu'on y a trouvé en 1882 a été acquis par l'*Antiquarium* de Berlin. Il contient un équipement complet de chef scythe : notamment une plaque pectorale formée de quatre médaillons, un fourreau de dague et surtout un extraordinaire poisson d'or couvert d'animaux en relief qui, d'après Furtwängler, aurait servi d'ornement à un bouclier. L'explication de ce motif singulier se trouve peut-être dans un passage de Nicolas de Damas qui rapporte que les Sindes, peuplade scythe habitant les bords de la Mer Noire, déposaient dans la tombe de chaque guerrier « autant de poissons qu'il avait tué d'ennemis ».

Si l'on fait abstraction de ce trésor isolé, abandonné peut-être par les Goths à l'époque des migrations, les antiquités scythes trouvées sur le territoire de la Russie se répartissent en quatre groupes principaux : le groupe du Dnêpr, le groupe de Kertch ou du Bosphore cimmérien, le groupe de la Kouban, le groupe de la Sibérie et de l'Asie centrale.

1. L'acquisition de la collection Messaksoudy vient de faire entrer au Louvre quelques spécimens intéressants de ces antiquités de la Russie méridionale.

1. *Groupe du Dnêpr.* — Parmi les kourganes de la région du bas Dnêpr, les plus remarquables sont ceux d'Alexandropol, de Tchertomlyk et de Solokha.

Le tumulus d'Alexandropol connu sous le nom de *Lougovaïa mogila* (Tombeau de la prairie) a malheureusement été pillé par des voleurs qui ne laissèrent aux archéologues que le fretin des objets en fer et en bronze.

Tchertomlyk a été plus épargné. C'est là qu'on a trouvé à côté de onze chevaux sellés et bridés et de squelettes royaux dont les vêtements étaient constellés de plaques d'or le fameux vase en argent de Tchertomlyk ou de Nikopol autour duquel court une frise représentant le dressage des chevaux scythes.

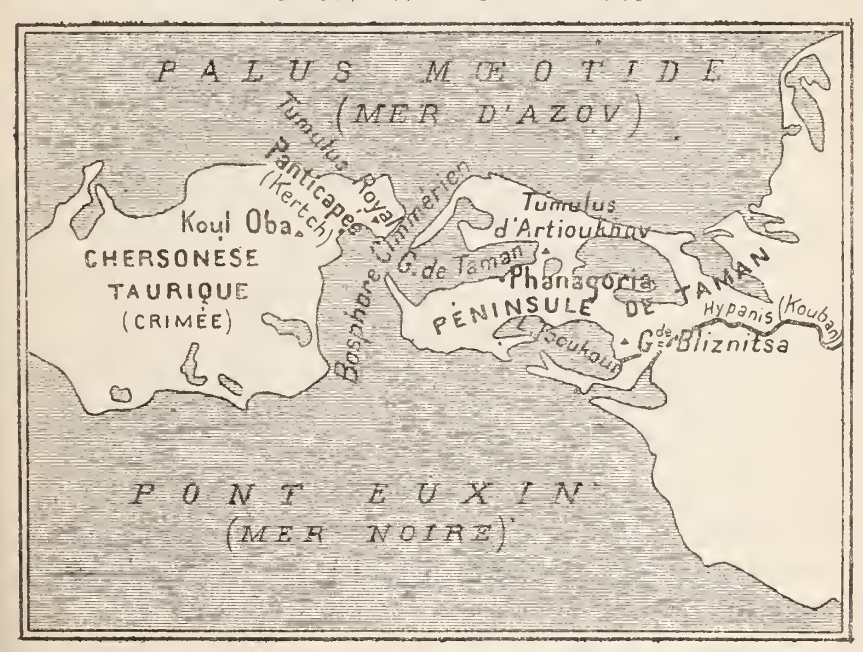
Le *kourgane de Solokha* dans le district de Mélitopol au nord du gouvernement de Tauride a été exploré en 1913 par Veselovski qui l'a trouvé intact [1]. A l'entrée de la tombe royale se trouvaient des squelettes de chevaux dont la tête était couverte d'un frontal en forme de poisson et de temporaux en forme de nageoires. Au cou du roi pendait un énorme torques d'or dont la torsade se termine par deux têtes de lions; les os des bras étaient cerclés de cinq bracelets en or massif. Des plaquettes en or repoussé, représentant deux Scythes tenant un rhyton, un lion dévorant un cerf, des griffons, étaient cousus sur sa robe. La merveille de cette tombe était un peigne en or massif posé près de l'épaule du roi. Dans une cachette voisine, on découvrit encore un goryte et une phiale en or. Sur ce goryte est sculptée une scène de combat à très grande échelle : un jeune Scythe, nu jusqu'à la ceinture, attaque avec sa hache un cavalier qui le menace de son javelot; à droite un jeune hoplite, empoignant son adversaire par les cheveux, l'arrache de sa selle. Au-dessus de cette scène de combat règne une frise de lions et de griffons dévorant un cerf. Le même sujet se retrouve sur la phiale en or massif décorée de reliefs disposés en zones concentriques autour d'un omphalos. Non loin de ce trésor d'orfèvrerie était enfouie une magnifique argenterie composée de sept vases d'une remarquable beauté : le plus grand orné d'une frise au repoussé représentant une chasse aux lions, un

1. S. Polovtsov, Une tombe de roi scythe (Le kourgane de Solokha). *Revue archéologique*, 1914.

autre décoré de deux paires de sphinx affrontés, un troisième en forme de gobelet à une anse avec des figures de femmes très finement gravées.

Parmi les fouilles de moindre importance, citons celles de l'archéologue polonais Ossowski à Ryjanovka (1884), qui ont mis à jour une tombe scythe bien conservée contenant un squelette de jeune femme coiffée d'une tiare d'or, parée d'un

LE BOSPHORE CIMMÉRIEN



frontal en or, de boucles d'oreille, d'un collier, de bracelets et de huit bagues. Le comte Bobrinski a fait également d'intéressantes trouvailles dans son domaine de Smêla, au sud du gouvernement de Kiev.

2. *Groupe de Kertch ou du Bosphore cimmérien.* — Les tumuli les plus célèbres des environs de Kertch sont le *Tsarski kourgane* (Tombeau royal), le *Zolotoï kourgane* ou *Altyn Oba* (Mont d'Or), enfin et surtout le *Koul Oba* (Mont des Cendres), exploré dès 1831 par le Français Dubrux. Dans ce tombeau était enterré un roi coiffé d'une tiare cerclée de bandes d'or : à son cou pendait un torques dont les extrémités se terminent par des

cavaliers scythes. Sa femme coiffée d'un diadème en électron à dessin de palmettes et d'hippocampes était parée d'un collier à têtes de lions et de bracelets ornés de griffons dévorant des daims. En retournant la terre on trouva les débris de minces plaques de buis sur lesquelles étaient gravés de merveilleux dessins grecs, aussi purs de lignes que les figures de lécythes athéniens : les sujets insculpés sur ces plaques qui ornaient sans doute un coffret ou un instrument de musique représentent le jugement de Pâris, le rapt des filles de Leucippe, la course de Pélops.

Sur la rive asiatique du Bosphore cimmérien, dans la péninsule de Taman s'élèvent les tumuli de la Grande Bliznitsa et d'Artioukhov. Le *kourgane de la Grande Bliznitsa*[1] au nord du lac Tsoukour a été exploré de 1864 à 1868. C'est une tombe grecque où repose une prêtresse de Déméter. Dans son cercueil on découvrit un calathos en or décoré d'une figure d'Arimaspe luttant contre des griffons, une paire de temporaux, deux paires de pendants d'oreille, des bracelets et des anneaux d'or et surtout un admirable collier dont les motifs sont empruntés à la vie pastorale des steppes : le cercle de ce collier travaillé à jour représente des boucs, des béliers et des brebis s'ébattant dans une prairie émaillée de fleurs.

Le *tumulus d'Artioukhov,* au nord de Phanagoria, daté par des monnaies de Lysimaque, remonte à la fin du IIIe siècle. La plus belle trouvaille qu'on y ait faite est un magnifique diadème dont le nœud est orné d'un aigle aux ailes éployées tenant dans ses serres un petit Eros.

3. *Groupe du Don et de la Kouban.* — Les kourganes sarmates explorés dans les territoires cosaques compris entre le Don et le Caucase appartiennent à la même civilisation.

A Novotcherkask, capitale des Cosaques du Don, un heureux hasard a fait découvrir en 1864 un trésor dont la pièce la plus curieuse est un diadème en or battu, décoré d'un camée en chalcédoine, de cabochons d'améthyste et de grenat et de petits pendentifs en or.

Dans le *tumulus des Sept frères* un squelette d'homme était

1. On appelle *Bliznitsy* en russe ou plutôt en ukrainien les tombes « jumelles », très fréquentes dans la steppe. Cf. *Bliznetsy*, qui désigne en russe la constellation des Gémeaux.

revêtu d'une cuirasse ornée d'un splendide pectoral en argent où l'on voit un faon tétant une biche. Sur la plaque de son goryte était sculptée une panthère ailée dévorant une chevrette.

Le *tumulus de Karagodeuaskh,* près de Novorossysk, renferme une série de quatre chambres de hauteur différente communiquant par des portes à linteaux de pierre. Non loin d'un char funéraire entouré de squelettes de chevaux, une femme splendidement parée était enterrée avec ses boucles d'oreilles et des bracelets dont les spires se terminent en hippocampes.

Dans le district voisin de Maïkop, le kourgane Oulski conserve la trace d'une prodigieuse hécatombe de quatre cents chevaux empalés avec tout leur harnachement.

4. *Groupe de la Sibérie et de l'Asie centrale.* — La civilisation scythe s'étendait à l'est de l'Oural, qui n'a jamais été une frontière, jusqu'en Sibérie et au Turkhestan. Les antiquités sibériennes offrent une similitude frappante avec celles de la Russie méridionale. Ce sont de part et d'autre les mêmes bijoux et ornements funéraires, les mêmes plaques d'or estampées et ajourées que les Scythes se plaisaient à attacher sur leurs poitrines ou à suspendre aux flancs de leurs chevaux. Toutefois l'influence des arts de l'Asie est naturellement plus forte que dans le voisinage immédiat des colonies grecques. Le centre de civilisation finno-scythe du bassin de la Kama, où l'on a trouvé la magnifique argenterie orientale publiée par Smirnov [1], gravitait autour de la Perse sassanide. Des motifs tels que des animaux affrontés des deux côtés du hom ou arbre de vie, la technique des incrustations de pierres de couleur procèdent évidemment de la Perse, berceau et foyer des arts de l'Asie, dont l'influence l'emporte dans la Scythie orientale sur celle de la Grèce.

Le trésor de l'Amou-Daria, l'Oxus des anciens, découvert dans le sable en 1877, marque en Orient, comme le trésor de Vettersfelde en Occident, le point extrême où l'on ait exhumé jusqu'à présent des antiquités scythes. Il a été malheureusement dispersé. Il contenait des monnaies du Ier au IIe siècle av. J.-C., des plaques en or dont l'une représente un Scythe, un bouquetin en or massif. Rien ne fait mieux apparaître l'unité saisissante de la

1. Smirnov, *Vostotchnoe Serebro* (Argenterie orientale), Petr. 1909.

civilisation qui régnait à l'époque scythe des deux côtés de l'Oural, du Borysthène à l'Oxus.

PRINCIPAUX MONUMENTS DE L'ART SCYTHE.

De cette étude sur la répartition géographique des fouilles et de l'inventaire sommaire des trésors mis à jour par les archéologues, il ressort avec évidence que deux influences rivales se sont disputé l'art scythe : l'influence de la Grèce transmise par les colonies de la Mer Noire, et celle de la Perse qui cheminait avec les caravanes du Caucase. Il nous reste à montrer la part de ces deux influences en analysant les principaux monuments importés ou exécutés en Scythie.

1. **L'art gréco-scythe.** — Le caractère le plus frappant des fouilles entreprises dans la Russie méridionale, c'est qu'elles n'ont révélé aucun monument d'architecture, aucun fragment de sculpture, aucun ensemble de peinture décorative de premier ordre. En revanche, les arts industriels et somptuaires, la céramique et surtout l'orfèvrerie sont représentés par d'incomparables chefs-d'œuvre.

Architecture. — Sauf à Olbia et à Cherson, la Russie méridionale n'a conservé que des fragments insignifiants d'architecture grecque. Encore les ruines de Cherson sont-elles plus byzantines que grecques. C'est en vain qu'on chercherait sur les rives de la Mer Noire des temples encore debout comme ceux de Ségeste, de Girgenti ou de Poestum qui sont la gloire de la Sicile et de l'Italie méridionale. Il se peut que les Gètes, les Tatars et les Turcs aient beaucoup détruit. Mais l'absence totale de pierre à bâtir et de marbre dans les steppes n'a sans doute jamais permis à l'architecture de prendre un grand développement.

Sculpture. — Peut-être faut-il attribuer également à cette pénurie de beaux matériaux l'extrême pauvreté de la sculpture monumentale. En tous cas les fouilles n'ont pas fait apparaître en Russie une seule bonne statue grecque de grandeur naturelle[1].

1. La célèbre *Vénus taurique* de l'Ermitage n'a nullement, comme on pourrait le croire, été exhumée en Tauride. Elle a été achetée à Rome par Pierre le Grand en 1718. Elle n'est appelée taurique que pour avoir orné au XVIIIe siècle le Palais de Tauride offert par Catherine II au prince Potemkine, conquérant de la Crimée.

A la fin du IVe siècle appartient une réplique de l'Athena Parthenos de Phidias en marbre pentélique trouvée à Olbia en 1903. C'est d'Olbia que proviennent également trois belles têtes d'Esculape, d'Hygie et d'Eros de l'époque alexandrine exhumées par Farmakovski en 1902. Quelques stèles funéraires grossières ont été abandonnées au petit Musée de Kertch : aucune n'a été jugée digne d'être transportée à l'Ermitage.

Peinture. — Bien que la civilisation du Bosphore cimmérien ait duré sept siècles, elle ne nous a laissé que très peu de monuments de la peinture antique. Les peintres qui ont décoré à fresque les chambres sépulcrales de Panticapée étaient peu aptes à dessiner les figures. Leurs compositions imitent la décoration usuelle des maisons d'habitation.

Le style le plus ancien est caractérisé par le goût des couleurs tendres : rose, bleu pâle, jaune clair. Plus tard à l'époque du protectorat romain sur le Bosphore prévaut un style fleuri venu d'Egypte : le soubassement des chambres funéraires est traité en imitation de marqueterie de marbre; des guirlandes de fleurs décorent le haut des murs et le plafond. La dernière étape est marquée par un style géométrique qui réduit les ornements à des triangles, à des zigzags et donne aux figures d'hommes et d'animaux des contours schématiques. La peinture chrétienne de Chersonèse aux IVe et Ve siècles après J.-C. dérive de modèles syriaques et palestiniens et rappelle les fresques des catacombes de Rome[1].

Ce n'est pas dans les peintures décoratives de Kertch, mais dans les dessins sur bois, délicatement teintés, découverts dans le kourgane voisin de Koul Oba qu'il faut chercher le chef-d'œuvre du dessin hellénique dans la Russie méridionale.

Céramique. — La céramique grecque est abondamment représentée dans les colonies de la Mer Noire : car la poterie athénienne ou alexandrine était un de leurs principaux articles d'importation[2]. Comme les Grecs ne se sont établis sur le Bosphore qu'au VIe siècle avant J.-C., aucun de ces vases n'appartient à la classe des poteries archaïques. Par contre les vases à figures

1. Rostovtsev, *La peinture décorative antique dans le sud de la Russie;* Petr., 1914.
2. Von Stern, *Die griechische Kolonisation am Nordgestade des Schwarzen Meers im Lichte archaeologischer Forschung.*

noires et à figures rouges sont très nombreux. Farmakovski a trouvé à Olbia une grande amphore de l'époque hellénistique dont la partie supérieure est revêtue d'un engobe blanc et la base vernissée de brun. Mais ces sobres oppositions de couleurs ne pouvaient satisfaire des clients barbares, gâtés par le faste asiatique. A Panticapée comme dans l'Italie méridionale, les peintres de vases furent amenés à corser ces effets trop simples par des rehauts blancs et des attributs dorés, puis par des figures en relief.

Les chefs-d'œuvre de cette céramique plastique ont été découverts en 1869 dans une tombe proche de Phanagoria : ce sont deux magnifiques vases modelés, l'un en forme de sphinge, l'autre à l'image d'Aphrodite, dont la délicate polychromie a conservé une remarquable fraîcheur (pl. I). La sphinge ailée aux yeux bleus porte sur ses cheveux blonds crêpelés un diadème rouge constellé de fleurs dorées [1]. Quant au buste de l'Anadyomène, il émerge triomphant entre les deux valves d'une coquille qui symbolise la mer ondulée.

Les rhytons ou cornes à boire en forme de têtes d'animaux semblent avoir joui d'une grande vogue. D'autres vases traités en imitation d'orfèvrerie sont ornés de médaillons (emblemata). Cependant le goût du relief plastique ne supprime pas le décor peint. La technique à figures rouges survit dans de petits aryballes et dans les vases panathénaïques gagnés par les Grecs d'Olbia.

Les terres cuites de l'Euxin sont de second ordre. Elles restent très inférieures à celles de Tanagra en Béotie et de Myrina en Asie Mineure. A Cherson on a retrouvé un atelier de coroplaste avec son four et ses moules. Plusieurs de ces figurines reproduisent les types asiatiques de Mithra, d'Atys. Beaucoup rentrent dans la catégorie des caricatures, des marionnettes, des jouets : elles servaient à amuser les morts.

Argenterie et orfèvrerie. — Aucun de ces objets ne peut rivaliser avec les merveilles d'orfèvrerie auxquelles les fouilles de la Russie méridionale doivent leur universelle réputation. Les kourganes scythes recélaient des trésors encore plus fabuleux que les

1. On sait qu'à la différence du sphinx égyptien qui est mâle et sans ailes, le sphinx grec, généralement ailé, a une tête et des seins de femme.

tombes mycéniennes ou étrusques. Et la qualité n'est pas inférieure à la quantité. On peut dire que le vase en argent de Tchertomlyk, le bracelet aux sphinx de Koul Oba, le collier de la Grande Bliznitsa (pl. II) n'ont jamais été surpassés : ce sont les plus beaux spécimens connus de la bijouterie grecque.

La profusion de ces trésors d'orfèvrerie s'explique par les croyances funéraires des Scythes qui se faisaient un devoir d'entourer les morts de tout ce qui leur avait été cher pendant leur vie et aussi par leur goût immodéré pour l'or que l'Oural leur fournissait en abondance.

Les traducteurs qui font dire à Hérodote que les Scythes « ne connaissaient ni l'argent ni le cuivre » se trompent. Mais il est certain que les vases ou les parures en bronze, en argent ou en électron sont relativement en petit nombre. On n'a découvert dans les kourganes de la Russie méridionale aucun trésor d'argenterie comparable à ceux de Berthouville près Bernay, de Boscoreale, d'Hildesheim. Cependant l'argenterie est représentée à l'Ermitage par quelques pièces d'une qualité rare : le célèbre vase de Tchertomlyk ou de Nikopol aussi remarquable par sa valeur documentaire que par sa perfection artistique, les vases de Solokha, le vase en électron de Koul Oba, le rhyton de Kertch.

Le *vase de Tchertomlyk* était destiné, croit-on, à contenir du koumys ou lait de jument, boisson nationale des Scythes : ainsi s'expliquerait le sujet choisi par le ciseleur qui a représenté sur la frise le dressage des chevaux sauvages. Des « moujiks scythes » vêtus de larges braies et d'un court caftan, les cheveux coupés à la russe (*v skobkou*) [1], s'approchent adroitement des chevaux qui paissent dans la steppe, leur lancent le lasso et les entravent. Ces figures en haut relief ont été moulées à part, puis soudées sur le fond. Au-dessous de cette frise historiée, la panse ovoïde du vase, auquel l'artiste a donné le galbe d'une amphore, est brodée de palmettes, de guirlandes de fleurs et de feuilles d'acanthe au milieu desquelles s'ébattent des cigognes et des colombes sauvages perchées sur les volutes des rinceaux. Est-ce le présent royal d'un archonte d'Olbia ou d'un despote

1. Priscus le rhéteur, qui fut envoyé en ambassade à la cour d'Attila, parle d'un seigneur scythe dont la tête était rasée en rond (capite in rotundum raso).

bosporan à un chef scythe, on ne sait. En tout cas l'exécution de ce chef-d'œuvre dont tous les détails, sauf les lassos en filigrane, sont restés intacts, dénote une rare perfection. Les mouvements des dompteurs de chevaux pris sur le vif sont d'une saisissante justesse.

Le vase en électron de Koul Oba est lui aussi, en même temps qu'une œuvre d'art, un document très précieux pour l'archéologie scythe. On y voit un chef scythe appuyé des deux mains sur sa lance écoutant attentivement le rapport d'un messager, un rebouteux examinant la mâchoire et pansant la jambe d'un blessé.

Le magnifique rhyton trouvé à Kertch montre que les artistes scythes comme les sculpteurs des bas-reliefs assyriens s'entendaient beaucoup mieux à représenter les animaux que la figure humaine : le mufle d'un taureau est rendu avec une vérité et une puissance qui feraient honneur à n'importe quel animalier.

Les objets en or, infiniment plus nombreux, offrent une extrême variété de formes. Ce sont des couronnes d'olivier, de laurier, d'ache qui ceignaient le front des morts, des masques funéraires en or repoussé, semblables à ceux que Schliemann exhuma des tombeaux royaux de Mycènes, des diadèmes (calathos) dont le dessin rappelle le *kokochnik* des femmes russes, des pendants d'oreilles, des colliers, des bracelets formés généralement de torsades terminées par des têtes d'animaux affrontés, des plaques de carquois, des bractées d'or mince qui étaient cousues sur les bordures des vêtements.

Pour donner une idée de ces œuvres souvent admirables qu'il serait fastidieux d'énumérer, nous nous bornerons à choisir deux ou trois exemples caractéristiques : la plaque du goryte de Tchertomlyk, le bracelet de Koul Oba, le peigne de Solokha.

La plaque qui ornait le goryte du roi enterré dans le kourgane de Tchertomlyk appartient à la meilleure époque de l'art grec. Dans l'étroite bordure supérieure un cerf est terrassé par un lion, une panthère déchire une biche. Au-dessous se déroule une frise à deux registres où l'on croit reconnaître Achille caché à Scyros parmi les filles de Lycomède.

Le merveilleux *bracelet de Koul Oba* (pl. III) est en filigrane cordé rehaussé d'émail bleu turquoise; ses extrémités sont déco-

rées de deux sphinx du plus pur style attique tenant dans leurs pattes un petit serpent enroulé.

Le peigne en or massif du kourgane de Solokha (pl. IV) est un des plus récents enrichissements des collections de l'Ermitage. Au-dessus des dents court une étroite frise de lions accroupis au-dessus de laquelle se profile un groupe de combattants. Au centre un cavalier armé de pied en cap, protégé par un casque, une cotte de mailles, des cnémides et un bouclier ovale, son goryte suspendu à la ceinture, se dresse prêt à lancer un javelot sur un cheval cabré qui foule un autre cheval abattu. Il est pressé à droite et à gauche par deux fantassins armés du glaive et du bouclier : l'un casqué qui a l'air d'un hoplite grec, l'autre nu-tête vêtu du costume scythe. Les trois combattants portent des anaxyrides : vêtement inconnu en Grèce, mais adopté par les Hellènes dans les pays froids.

Ces magnifiques bijoux, grecs par la technique, mais scythes par les motifs décoratifs n'ont évidemment pas tous été fabriqués à Athènes qui, malgré le renom de ses statues chryséléphantines, n'a jamais été une cité d'orfèvres. Il est d'ailleurs à noter que les plus beaux bijoux de style grec nous viennent des extrémités du monde hellénique, d'Étrurie et de Scythie et non de la Grèce propre. Il est infiniment probable que la plupart des objets en or de l'Euxin ont été exécutés sur place par des orfèvres locaux. Ces orfèvres d'Olbia et de Panticapée étaient-ils de purs Hellènes ou des Scythes hellénisés? C'est ce qu'il est difficile de discerner. En effet les Grecs qui travaillaient pour le marché scythe savaient, en commerçants avisés, se plier aux goûts de leur clientèle barbare. Non seulement ils adoptaient des motifs ornementaux familiers à la Scythie : scènes de dressage de chevaux, de chasse et de combat, animaux réels ou fantastiques (lions, cerfs, bouquetins, aigles, griffons), mais encore ils modifiaient plus ou moins consciemment leur esthétique. Au contact des barbares ils apprenaient à priser l'éclat de l'or et des pierres précieuses, à apprécier les effets de couleur autant que la pureté des lignes, à préférer même les contrastes violents aux gradations délicates.

Ce mélange d'influences grecques et asiatiques est ce qui donne à l'orfèvrerie du Pont sa saveur et son originalité pro-

pres. Kondakov et Tolstoï l'ont très finement noté dans leur bel ouvrage sur les *Antiquités russes*[1] : « Les Barbares avaient leur goût comme les Grecs avaient le leur. Les Grecs furent les éducateurs des Barbares, mais ils se laissèrent influencer par eux... De là une sorte de compromis entre le goût hellénique et le goût local; de là aussi la formation d'un art particulier au Bosphore, grec par ses procédés, grec souvent aussi par sa perfection, mais barbare et oriental par les motifs qu'il affectionne, par l'usage presque immodéré des métaux précieux où il se complaît ».

*
* *

2. **L'art perso-scythe et la joaillerie dite « gothique ».** — Parmi les objets trouvés en Russie méridionale ou en Sibérie, il en est dont le caractère oriental est si accusé qu'ils n'ont plus rien de commun avec l'orfèvrerie grecque. Ce sont des bijoux cloisonnés avec incrustations de pâtes de verre ou de pierres de couleur[2]. Les diadèmes du tumulus d'Artioukhov et du trésor de Novotcherkask (Pl. V) sont des exemples frappants de cette nouvelle technique : ils sont caractérisés par l'emploi des pierres précieuses, des camées, des cabochons sertis dans des filigranes d'or. Le diadème d'Artioukhov est orné d'un double nœud et de six pendeloques en grenat. Celui de Novotcherkask est d'un style encore plus barbare : il est rehaussé d'un camée en chalcédoine, de cabochons d'améthyste et de grenat; au bord inférieur sont accrochés de petits pendentifs en or tandis que sur la bordure supérieure court une frise d'animaux grossièrement stylisés : boucs cornus, cerfs au front hérissé de ramures. Il est visible que ces bijoux informes appartiennent à un tout autre art que le bracelet de Koul Oba, si sobre et si pur de lignes.

Ils présentent au contraire les analogies les plus frappantes avec des pièces d'orfèvrerie cloisonnées, incrustées de grenats,

1. *Antiquités de la Russie méridionale* (Édition française des Rousskia Drevnosti), p. 107.
2. Ch. de Linas, *Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée;* Paris, 1877-1887. — D. Leclercq, *Manuel d'archéologie chrétienne;* Paris, 1907.

qui sont éparpillées depuis la Sibérie jusqu'à l'Espagne et dont les plus beaux spécimens connus sont le trésor de Petrossa en Valachie (Musée de Bucarest)[1], celui de Nagy Szent Miklos en Hongrie, vulgairement appelé trésor d'Attila (Cabinet des Médailles de Vienne) et les couronnes votives de rois visigoths découvertes en 1858 à La Fuente de Guarrazar près de Tolède (Musées de Cluny et de Madrid). L'emploi uniforme des incrustations de pierres précieuses ou de verres de couleur, le goût des pendeloques, la prédilection pour certaines formes d'animaux stylisés prouvent clairement que ces monuments, séparés par d'énormes distances, appartiennent à la même famille.

Dans quel centre s'est élaboré cet art d'une somptuosité barbare? Les archéologues allemands prétendent en faire honneur à leurs ancêtres les Goths qui, chassés en 396 de la Russie méridionale par l'invasion des Huns, auraient au cours de leurs migrations propagé cette technique jusqu'à Tolède[2]. En réalité les Goths n'ont fait que colporter et imiter grossièrement un art qu'ils avaient emprunté à l'Orient. La preuve en est que les produits de cette joaillerie cloisonnée vont en dégénérant à mesure qu'on avance vers l'ouest. C'est en Perse, berceau des civilisations orientales, qu'il faut reporter l'origine de cette orfèvrerie prétendûment gothique et la coupe du roi Chosroès, conservée à la Bibliothèque Nationale de Paris, peut être considérée comme le modèle le plus parfait de ce système d'ornementation. Comme l'a démontré récemment M. Mâle[3], l'orfèvrerie cloisonnée des temps mérovingiens n'est pas plus gothique que l'architecture religieuse du XIIIe siècle : de même que l'architecture à croisée d'ogives est une invention française (*opus francigenum*), elle est en effet d'invention persane (*opus persicum*).

Mais si ce style est d'origine persane, c'est chez les orfèvres gréco-scythes de Panticapée qu'il s'est élaboré et c'est en Russie méridionale que les Goths germaniques se le sont approprié avant d'émigrer en Occident. Les diadèmes scythes d'Ar-

1. Odobesco, *Le trésor de Petrossa ;* 1889.

2. Il est vrai que c'est un Français, Ferdinand de Lasteyrie qui a, le premier, qualifié de gothique l'orfèvrerie mérovingienne. Les archéologues allemands, volontiers annexionnistes, se sont naturellement empressés d'adopter cette dénomination.

3. Mâle, *L'Art allemand et l'Art français du Moyen Age;* Paris, 1917.

tioukhov et de Novotcherkask sont antérieurs de plusieurs siècles aux couronnes à pendeloques d'or de Guarrazar.

Ainsi, dès ses plus lointaines origines, l'art qui fleurit sur le sol russe se trouve partagé entre les deux influences rivales qui concourront à sa formation et à son enrichissement : celle de la Grèce, éducatrice de l'Occident et celle de la Perse, éducatrice de l'Orient.

CHAPITRE III

LE PAGANISME SLAVE.

Entre la fin de la civilisation gréco-scythe et le commencement de la civilisation byzantine en Russie s'étend une longue période pleine d'ombre que n'éclairent ni les textes ni les monuments figurés. Jusqu'à l'entrée de la Russie dans la communauté chrétienne, huit siècles se sont écoulés dont il ne subsiste aucun monument de quelque importance qui puisse servir à l'imagination de repère et de phare. L'historien de l'art russe est obligé de passer, presque sans transition, du diadème en joaillerie cloisonnée de Novotcherkask aux mosaïques byzantines de Sainte-Sophie de Kiev.

Pénurie des monuments figurés. — La responsabilité de ces ténèbres incombe en grande partie au christianisme vainqueur qui n'a rien laissé subsister des temples (*kapichtcha*) et des fétiches innombrables que les Slaves païens consacraient à leurs dieux. Il est vrai que les uns et les autres étaient en bois et qu'ils auraient disparu, même si la religion nouvelle ne les avait pas systématiquement détruits. Seuls ont échappé au naufrage quelques objets en bronze ou en pierre d'un travail extrêmement grossier dont l'intérêt est plus grand pour l'anthropologie que pour l'histoire de l'art.

Les fouilles pratiquées un peu au hasard dans les kourganes disséminés entre Vitebsk et Bolgari sur la Volga ont mis au jour un grand nombre de parures barbares en bronze : boucles et fibules, colliers et bracelets enroulés en spirales dont l'ornementation sommaire trahit des influences orientales [1].

Les monuments les plus curieux de l'époque préchrétienne

1. Kondakov et Tolstoï, *Rousskia Drevnosti,* 5e fascicule.

sont les grossières statues de pierre, recueillies en grand nombre par le musée d'Odessa et le musée historique de Moscou, que les archéologues désignent du nom pittoresque de *kamennya baby* (bonnes femmes de pierre). Ces statues représentent en effet pour la plupart des femmes nues ou vêtues d'une courte tunique. Le comte A. Ouvarov les classe en trois catégories suivant leur type plus ou moins évolué : 1° blocs de pierre à peine dégrossis dont la partie supérieure est taillée en forme de tête humaine; 2° figures plus soignées avec indication de vêtements; 3° statues presques articulées avec les bras détachés du tronc et parfois même une ébauche de coiffure et d'ornements. On ne saurait plus exactement comparer ces « baby de pierre » de la Russie méridionale qu'aux menhirs-statues du sud-ouest de la France ou mieux encore à ces étranges quadrupèdes que la civilisation ibérique a laissés en Espagne et dont l'espèce est si indécise que le peuple castillan les qualifie suivant les lieux de taureaux (toros), de veaux (becerros), de porcs (cerdos) ou de truies (puercas).

L'origine de ces étranges figures est une des questions les plus controversées de l'archéologie russe qui s'est vainement efforcée de résoudre cette irritante énigme. Il est déjà singulier qu'on les rencontre en si grand nombre dans la région des steppes, c'est-à-dire dans une région complètement dépourvue de pierres. Le fait qu'elles sont juchées fréquemment sur la plateforme des kourganes et que leur aire de distribution qui s'étend depuis la Galicie jusqu'à la Sibérie coïncide exactement avec celle de la civilisation scytho-sarmate, semblerait indiquer qu'elles sont l'œuvre des Scythes. Mais il est à noter qu'Hérodote et les historiens de l'antiquité ne mentionnent nulle part l'existence de ces statues qui auraient certainement frappé les Grecs du Pont-Euxin · il faut donc admettre qu'elles sont postérieures à la colonisation grecque. L'hypothèse la plus vraisemblable est que ces statues informes, qui rappellent plus les fétiches nègres que les marbres du Parthénon, ont été taillées à l'époque des grandes migrations par une des tribus de nomades mongols : Koumans ou Polovtsiens qui succédèrent aux Scythes et disputèrent les steppes à la colonisation slave.

Sources littéraires. — A défaut de monuments figurés, il

nous faut recourir, pour dissiper le brouillard qui enveloppe les origines de la Russie, au témoignage des annalistes et des hagiographes. Grâce à eux, nous pouvons reconstituer au moins dans leurs traits essentiels les migrations des peuples slaves et leurs croyances religieuses antérieurement à leur conversion au christianisme.

Les sources littéraires sont sinon abondantes, du moins très variées. Nous pouvons confronter le témoignage des chroniqueurs byzantins : Constantin Porphyrogénète (Bagrianorodny) ou Léon le Diacre avec celui de géographes arabes comme Maçoudi. Parmi les chroniqueurs allemands ou danois, qui ne parlent guère il est vrai que des Slaves de la Baltique, on peut consulter Adam de Brême, l'auteur des *Gesta Hammaburgensis ecclesiæ pontificum* (XIe siècle), Helmold, l'auteur du *Chronicon Slavorum,* Dietmar, évêque de Mersebourg, Ebbo qui dans sa *Vita Ottonis* (1150) retrace la biographie de l'évêque Otto de Bamberg, apôtre des Slaves de Poméranie, Saxo Grammaticus qui dans ses *Gesta Danorum* raconte les luttes des Slaves de l'île de Rügen contre les Danois. Mais il ne faut accepter qu'avec une extrême prudence les renseignements qui émanent de ces moines germaniques pour lesquels le paganisme est une abomination et les Slaves une « natio perversa ».

Les sources proprement russes sont la *Chronique de Nestor* (Natchalnaïa lêtopis ou lêtopis Nestoria) [1] : moine du couvent Petcherski de Kiev qui vivait dans la seconde moitié du XIe siècle, les vies de saints (*jitia*) [2] et les chansons épiques [3], appelées *bylines* qui se sont cristallisées autour de la figure à demi-légendaire de Vladimir « le Beau Soleil ». Malheureusement tous ces textes sont postérieurs d'au moins deux siècles à la période païenne.

L'expansion de la race slave. — C'est à partir du VIe siècle que les Slaves apparaissent sur le territoire de la Russie actuelle. Il semble bien que leur berceau en Europe ait été le versant nord-est des Carpathes d'où ils rayonnèrent dans toutes les directions : à l'ouest jusqu'à l'Elbe et l'Adriatique, au sud dans la péninsule des Balkans, à l'est dans la vallée du Dnêpr. La

1. Léger, *La Chronique de Nestor* (trad. française), 1884.
2. Klioutchevski, *Les saints russes.*
3. Rambaud, *La Russie épique*, Paris, 1876.

Galicie formait au VIIe siècle le véritable centre de leur domaine ethnique.

On oublie trop que les Empires germaniques se sont constitués et agrandis pendant tout le cours du Moyen âge aux dépens des Slaves. La frontière ethnographique entre le germanisme et le slavisme était l'Elbe dont les Slaves de Bohême, retranchés dans leur quadrilatère de montagnes, occupent encore le cours supérieur. Le Brandebourg et les deux Prusses, comme la Silésie, le Mecklembourg et la Poméranie faisaient partie du domaine de la race slave. L'examen des noms géographiques en fournit la preuve irréfutable [1]. Le souvenir des Slaves de l'Elbe ou Polabes (de *po*, le long — *Labe*, l'Elbe) se retrouve dans la ville allemande de Lauenburg. C'est par des racines slaves que s'expliquent les noms de la plupart des villes de l'Allemagne orientale : Leipzig (*lipa*, tilleul), Chemnitz (*kamen*, pierre), Torgau (*torg*, marché) — Brandebourg, anciennement Brannibor (de *bor*, forêt), — Stargard (*stary grad*, vieille ville). Les duchés de Mecklembourg-Schwerin (de *zvêr*, bête sauvage), et Strelitz (de *strêlets*, archer), la province de Poméranie (*po more*, au bord de la mer) ont des appellations slaves. Quelques îlots de la population primitive subsistent encore dans les marais : Wendes du Spreewald, Serbes de Lusace dont le nom se perpétue dans la ville de Zerbst (Serbistié, lieu de réunion des Serbes). Mais ne pouvant s'adosser et s'arcbouter comme les Tchèques à une barrière de montagnes, les Polabes et les Borusses durent retraiter dans la plaine infinie. Pendant le Moyen Age les Allemands d'entre Rhin et Elbe, débordant leurs frontières naturelles, poursuivirent brutalement leur « Drang nach Osten » et éliminèrent peu à peu tous ces Slaves occidentaux en les germanisant ou en les exterminant.

Refoulés vers l'est, les Slaves des Carpathes (prikarpatskié Slaviané) se répandirent, dès le VIe siècle, dans la vallée du Dnêpr. La possession de cette voie fluviale leur assurait la maîtrise des communications entre la Mer Noire et la Baltique. Car les sources du Dnêpr rejoignent presque celles d'un fleuve lacustre qui, sous

1. Sur l'onomastique slave des pays allemands, nous renvoyons à l'intéressante communication de M. Léger à l'Institut (septembre 1920).

le triple nom de Lovat, de Volkhov et de Néva, mène à travers les lacs Ilmen et Ladoga au golfe de Finlande.

Cette grande route (stolbovaïa doroga) merveilleusement articulée, sur laquelle s'embranchaient à droite et à gauche des routes secondaires vers la Vistule et la Volga, était appelée à drainer tout le commerce entre la Scandinavie et Byzance : elle devint de très bonne heure l'artère vitale de la Slavie. Des villes de commerce prospères : Novgorod, Smolensk, Tchernigov, Kiev s'échelonnèrent aux principaux points d'étape. Le plus important de ces *pogosty* [1] ou marchés était la ville de Kiev, située en amont des rapides qui interrompent la navigation sur le Dnêpr, à la limite entre la zône des forêts et la zône des steppes.

La sécurité de ce commerce dépendait essentiellement des tribus nomades ou sédentaires qui habitaient la région des steppes. A la fin du VIIe siècle, la Russie méridionale se trouvait sous la domination des Khazars, peuple de race sémitique qui professait la religion juive. L'opinion très répandue jadis d'après laquelle les Khazars seraient les ancêtres des Cosaques n'est qu'une fable ridicule. Guillaume de Rubroeck (W. de Rubruquis), qui parcourut ce pays en 1253 comme ambassadeur de saint Louis auprès du khan de Tartarie et dont l'*Itinerarium* est la plus ancienne des relations de voyage en Russie, dépeint en quelques mots frappants la « provincia Casariæ » comme une « vasta solitudo in qua nulla est sylva, nullus mons, nullus lapis ». Leur capitale Itil sur la basse Volga était un grand emporium cosmopolite où vivaient côte à côte en bonne intelligence des juifs et des musulmans, des païens et des chrétiens. Ces Khazars obligèrent les Slaves du Dnêpr à leur payer tribut : mais en échange, ils leur ouvraient l'accès des riches marchés orientaux. Les historiens arabes nous rapportent que des marchands slaves descendaient la Volga jusqu'à la capitale des Khazars, traversaient la Caspienne et transportaient leurs marchandises à dos de chameau jusqu'à Bagdad.

L'appel aux Variagues (862). — Au début du IXe siècle, cette route commerciale d'importance vitale qui menait à la Mer Noire

1. Plus tard, c'est dans ces marchés que s'élevèrent les églises et le mot de *pogost* prit le sens d'église paroissiale et aussi de cimetière, parce qu'on enterrait les morts près des églises.

et à la Caspienne, à Byzance et à Bagdad se trouva subitement menacée par les incursions des Petchénègues, nomades de la steppe, qui refoulèrent les Khazars et poussèrent jusqu'aux abords de Kiev. Les villes ouvertes se hâtèrent de s'entourer de remparts et pour se défendre contre le péril petchénègue, les Slaves désarmés et désunis appelèrent à leur aide les Variagues de Scandinavie. C'est de cet événement que les Russes font dater l'histoire politique de leur pays et ils ont tenu à en célébrer, en 1862, le millième anniversaire en inaugurant dans le Kreml de Novgorod le monument du Millénaire de la Russie.

On sait en quels termes le chroniqueur Nestor raconte l'avènement des trois princes variagues : Rourik, Sinéous et Trouvor. Épuisés par leurs divisions intestines et incapables de se défendre contre leurs ennemis, les Slaves leur tinrent ce langage : « Notre pays est grand et riche; mais l'ordre y manque (*Zemlia nacha velika i obilna, a poriadka v neï niet*) : venez en prendre possession et nous gouverner ». Les Variagues s'empressèrent de répondre à cet appel : ils s'établirent avec leurs droujinas dans toutes les grandes villes commerçantes qui jalonnaient « la route du pays des Variagues au pays des Grecs ». Leur mission consistait surtout à convoyer les caravanes de marchands et à les défendre contre les agressions des pillards de la steppe. Mais ces étrangers engagés à titre de mercenaires ne tardèrent pas à devenir les maîtres.

D'où venaient les Variagues? A quelle race appartenaient-ils? Cette question est aussi passionnément discutée que celle de l'origine des Scythes. Là encore la vérité historique est trop souvent faussée par des préjugés nationalistes. Certains patriotes russes, humiliés dans leur amour-propre par l'idée d'une domination étrangère spontanément acceptée par leurs ancêtres, se sont évertués à démontrer que les Variagues étaient des Slaves des bords de la Baltique. Cette théorie ne résiste pas à l'examen. La linguistique démontre que les Varègues, Variagues ou Varangiens, parmi lesquels les empereurs byzantins recrutaient leurs gardes du corps, étaient des Scandinaves, des Northmans de pure race germanique. Variague n'est que la forme slave du mot germanique Wering ou Warang. Les noms des premiers princes variagues se retrouvent dans les *sagas* scan-

dinaves : Rourik, c'est Hrorek, Trouvor Thorvard ; Igor répond à Ingvar, Oleg à Helgi et Olga à Helga. Le titre de *kniaz* (prince) qu'on leur donne en russe est une transcription du mot germanique kunning, könig, roi, de même que le mot *vitiaz* qui désigne dans les chansons de geste ou bylines le paladin, le preux, serait une corruption du scandinave viking. Le nom même de la vieille Russie : *Rous* que prend à partir de cette époque le pays des Slaves du Dnêpr et que s'approprieront plus tard les Moscovites est apparemment d'origine suédoise.

Tout ce qu'on peut concéder, c'est que cette poignée d'étrangers fut très rapidement absorbée par le milieu slave. Le petit fils du Northman Rourik, Sviatoslav porte déjà un nom slave. En somme, l'intrusion des Variagues n'a pas sensiblement modifié le caractère de la civilisation des bords du Volkhov et du Dnêpr.

Kiev, clef du commerce russe, devint la capitale politique des Variagues. Maîtres de cette position, ils pouvaient contrôler les barques descendant le Dnêpr. Tous les Slaves intéressés à la prospérité de cette route commerciale devaient naturellement se grouper sous leur direction. Ainsi se forma la grande principauté de Kiev, premier noyau de l'État russe.

La mythologie slave. — Nous ne sommes pas beaucoup mieux renseignés sur les croyances religieuses des Slaves antérieurement au baptême de la Russie (988) que sur leurs institutions sociales et politiques. Le chroniqueur allemand Adam de Brême estime qu'il est superflu d'approfondir les actes des mécréants. « Inutile est acta non credentium scrutari. »

Toutefois Helmold nous apprend dans son *Chronicon Slavorum* que les Slaves adorent des idoles polycéphales. Dietmar parle de temples en bois dont les parois extérieures sont ornées d'images de dieux et de déesses merveilleusement sculptées. « A l'intérieur se dressent des idoles armées de casques et de cuirasses (galeis atque loricis terribiliter vestiti) [1]. »

Le grand dieu des Slaves polabes ou baltiques était *Svantovit.* Il avait dans l'île de Rügen un temple en bois, entouré d'une double enceinte, décoré d'étoffes de pourpre et de cornes de bêtes sauvages. Dans le sanctuaire se dressait sa statue, beau-

1. Chronique de Thietmar, V, 23, — cité par Léger dans *La Mythologie slave ;* Paris, 1901.

coup plus grande que nature, avec quatre cous et quatre têtes. Une tunique faite d'une marqueterie de bois descendait jusqu'à ses pieds. Il tenait dans la main gauche un arc et dans la main droite une corne que le prêtre remplissait chaque année d'hydromel.

« La fête du dieu avait lieu une fois par an, après la récolte. Le prêtre qui, contrairement à la mode du pays, portait la barbe et les cheveux fort longs, avait seul le droit d'entrer dans le sanctuaire. Le jour qui précédait la cérémonie, il nettoyait soigneusement le temple, en faisant bien attention de retenir son haleine. Chaque fois qu'il avait besoin de respirer, il courait à la porte afin que la divinité ne fût pas souillée par le contact d'un souffle humain. Le lendemain, en présence du peuple rassemblé devant les portes, il enlevait la corne de la main de l'idole et examinait si la quantité de liquide avait diminué : dans ce cas il prédisait une année de disette. Ensuite il répandait aux pieds de l'idole en guise de libation le breuvage de l'année précédente et remplissait la corne d'une nouvelle liqueur. »

D'après cette description de Saxo Grammaticus, on a cru pouvoir identifier comme image de Svantovit une idole carrée à quatre têtes trouvée en 1848 en Galicie dans le lit du Zbroutch (pol. Zbrucz) et conservée à la Société des Sciences de Cracovie.

En Russie proprement dite, les principales divinités adorées par les Slaves païens étaient *Peroun,* dieu du tonnerre et *Volos* ou *Veles,* dieu du soleil.

Peroun semble avoir été placé par les Russes au-dessus de tous les autres dieux [1]. Dans une traduction slavonne de la *Légende d'Alexandre,* il est assimilé au Zeus de la mythologie grecque. Son nom revient à maintes reprises, non seulement dans la Chronique de Nestor, mais encore dans le texte de tous les traités conclus au xe siècle par les kniazs russes avec les basileis byzantins. Sur la colline de Kiev où se dressait en plein air l'idole de Peroun, Igor fit serment en 945 d'observer fidèlement le traité conclu avec les Grecs « et les Russes chrétiens prêtèrent le même serment dans la chapelle de Saint-Élie ».

1. Léger, *Mythologie slave,* op. cit.

C'est encore Peroun qui est invoqué comme suprême garant du traité conclu par Sviatoslav avec Byzance en 971 : « Si nous n'observons pas ce que nous avons juré, soyons maudits par le dieu en qui nous croyons, par Peroun et Volos, dieu des troupeaux ».

Sous quelle forme les Slaves représentaient-ils le plus grand de leurs dieux? L'idole de Peroun que Vladimir érigea en 980 sur une colline de Kiev était en bois : la tête était d'argent et la barbe d'or. Elle était entourée d'autres divinités auxquelles on offrait des sacrifices humains. L'Italien polonisé Guagnini qui publia en 1578 une *Sarmatiæ Europeæ Descriptio* parle d'une autre idole de Peroun adorée par les Novgorodiens. « Elle représentait un homme tenant dans sa main une pierre à feu, symbole de la foudre : car le mot *peroun* signifie chez les Russes foudre. En l'honneur de cette idole un feu de bois de chêne brûlait nuit et jour : si ce feu s'éteignait par la négligence des serviteurs chargés de le surveiller, ils étaient impitoyablement punis de mort. »

Si Peroun est le Jupiter de la mythologie slave, Veles, dieu du soleil, en est l'Apollon. Il est à la fois le protecteur du bétail contre les flèches des épizooties et l'inspirateur des poètes.

Le peuple a gardé également le souvenir des *Rousalki :* nixes aux cheveux d'or qui demeurent au fond des eaux dans un palais de cristal et qui attirent dans le gouffre les imprudents qui se laissent prendre à leurs blandices. Elles doivent peut-être leur existence à un caprice de l'étymologie populaire. D'après Miklosich, Rousalka serait une corruption du mot byzantin Rousalia : Pâque des Roses, fête de caractère païen qui était réprouvée par l'Église. Le peuple associe leur nom aux mots *rousy,* blond et *rouslo,* lit d'un fleuve.

Dans les contes populaires une grande place est faite à la *Baba Iaga*, vieille ogresse décharnée qui s'envole dans un mortier qu'elle manœuvre avec un pilon en effaçant les traces de son passage avec un balai[1].

Le christianisme triomphant s'efforça, lui aussi, d'effacer derrière lui toutes les traces du paganisme. Quand Vladimir eut

1. Ralston, *Russian Folk Tales*, Londres, 1873, — traduit en français sous le titre de *Contes populaires de la Russie*, Paris, 1874.

reçu le baptême, il ordonna avec le zèle d'un néophyte d'attacher Peroun à la queue d'un cheval et de le précipiter dans le Dnêpr. « S'il s'arrête quelque part, dit-il à ses serviteurs, repoussez-le de la rive jusqu'à ce qu'il ait passé les cataractes : alors vous le laisserez ». Le vent le jeta sur une grève qui fut depuis appelée la grève de Peroun. L'année suivante, raconte la chronique de Novgorod, « l'évêque Akim (Joachim) vint à Novgorod et il détruisit les lieux de sacrifice et il fit renverser Peroun et il ordonna de le jeter dans le Volkhov et on le traîna dans la boue en le fouettant de verges ».

Mais s'il était aisé de fustiger les dieux déchus et d'anéantir toute trace matérielle de leur culte, il était beaucoup plus difficile d'abolir leur souvenir. Même après la victoire officielle du christianisme, ils survécurent longtemps dans la conscience obscure des paysans. Ils ne firent que changer de nom. Ils se dissimulent sous le masque de saints orthodoxes. Svantovit se mue en saint Vit ou saint Guy. Peroun, le dieu du tonnerre, est assimilé au prophète Élie qui fit descendre le feu du ciel et qu'à cause de cela on appelle *gromovnik :* le tonnant. Quant à Veles, il est identifié dans le folklore chrétien avec Vlasii, saint Blaise, qui lui succède en qualité de protecteur des troupeaux.

DEUXIÈME PARTIE

L'ART BYZANTIN A KIËV ET A NOVGOROD

LIVRE I

TSARGRAD

« Cité qui de toutes les autres était souveraine. »
VILLEHARDOUIN.

CHAPITRE I

L'ÉVOLUTION DE L'ART BYZANTIN.

Parmi les colonies grecques de la Mer Noire, il en est une que sa situation privilégiée à l'entrée de cette mer close, au point de rencontre de deux continents, devait appeler à un prodigieux destin. Tandis que la capitale du Bosphore Cimmérien, Panticapée, retombait dans l'oubli et presque dans le néant après quelques siècles d'une éphémère splendeur et qu'il ne reste plus d'Olbia et de Cherson que des champs de ruines, la métropole du Bosphore de Thrace, illustre tour à tour sous les noms de *Byzance,* de *Constantinople,* de *Stamboul,* traversait les âges sans rien perdre de son incomparable prestige. Encore aujourd'hui elle représente pour les Grecs la capitale de l'hellénisme, pour les Turcs la capitale de l'Islam, pour les Slaves orientaux la capitale de l'orthodoxie. Cette cité ardemment convoitée, que les panslavistes moscovites considéraient

naguère encore comme la capitale naturelle d'un Empire mi-européen mi-asiatique, a reçu dans leur langue le nom significatif de *Tsargrad :* la « Ville Impériale » par excellence.

Comme Byzance a été le berceau de la religion et partant de l'art russe, il est indispensable d'évoquer au seuil d'une histoire de l'art russe le fantôme de l'art byzantin. On ne peut parler des Sainte-Sophie de Kiev et de Novgorod sans rappeler l'église mère du Bosphore qui leur a servi de marraine. Ce n'est donc pas se laisser entraîner à une inutile digression que de marquer brièvement les principaux traits de l'évolution et de l'expansion de l'art byzantin. Ces prolégomènes jetteront par reflet de vives lueurs sur l'art russe ancien.

Sources et éléments constitutifs de l'art byzantin[1]. — De même que l'art gréco-scythe du Bosphore Cimmérien, l'art byzantin est essentiellement un amalgame de traditions hellénistiques et d'éléments asiatiques. Ainsi s'explique la facilité avec laquelle l'art russe, où ces deux influences, grecque et orientale se sont de tout temps confondues, se l'est plus tard assimilé.

Si l'on analyse les éléments que l'art byzantin combine dans son creuset, on discerne aisément les apports des trois principaux centres de civilisation de la Méditerranée orientale : Alexandrie d'Égypte, Antioche de Syrie, Éphèse d'Anatolie. Byzance est l'héritière de ces trois villes insignes qui finissent par s'éteindre dans son rayonnement. L'art byzantin est comme la synthèse de ces trois civilisations.

Les caractères essentiels qu'il emprunte à cette triple source se ramènent à trois : 1° l'emploi systématique de la brique, — 2° la coupole sur pendentifs en triangle sphérique avec organes de butée intérieurs, — 3° la décoration colorée par revêtement de marqueteries de marbre, de mosaïques ou d'enduits peints.

Ces caractères distinguent profondément l'art byzantin de

1. De toutes les études d'ensemble consacrées à l'art de Byzance, la meilleure et la plus accessible au lecteur français est l'excellent *Manuel d'art byzantin* de M. Dhiel, Paris, 1910, qui analyse les monuments dans l'ordre chronologique.

L'ouvrage anglais de Dalton : *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford, 1911, répertoire précieux, mais de lecture un peu aride, est conçu sur un autre plan : il étudie successivement les différentes branches de l'art byzantin : ivoires, miniatures, émaillerie, etc., en laissant toutefois entièrement de côté l'architecture.

l'art grec qui ne connaît que la construction en marbre ou en pierre, la couverture en plate-bande et la décoration sculptée.

C'est de l'Orient et surtout de la Perse, par l'intermédiaire des villes hellénisées de Syrie et d'Asie Mineure, que Byzance tient ces techniques et cette esthétique nouvelles : le chef-d'œuvre de l'art byzantin, Sainte-Sophie, a été construit au VIe siècle par deux Grecs d'Asie Mineure, Anthémius de Tralles et Isidore de Milet, et remanié au Xe siècle par l'Arménien Tiridate.

Les trois grandes époques de l'art byzantin. — Il était admis jusqu'à ces dernières années que l'art byzantin était comme une momie, pétrifiée dans une attitude hiératique, qui n'avait pas bougé depuis Constantin jusqu'au dernier des Paléologues. Les recherches récentes ont fait justice de cette légende de l'immobilité byzantine et ont montré que cet art soi-disant flétri dès sa naissance avait évolué comme une plante vivace, poussé des rejetons dans tous les sens et refleuri à la veille même de sa mort.

On divise généralement son évolution en trois périodes : un premier âge d'or sous Justinien, un second âge d'or sous la dynastie des Macédoniens et des Commènes et une Renaissance imprévue sous les Paléologues. On devrait en ajouter une quatrième : car l'art byzantin ne meurt pas avec la prise de Constantinople par les Turcs : il survit à la ruine de la cité et de l'Empire grec ; et prolonge son existence posthume dans les couvents du Mont Athos et en Russie jusqu'au XVIIIe siècle.

1° *Premier âge d'or* (VIe-IXe siècle).

Cette période s'étend du règne de Justinien à la fin de la Querelle des Images, c'est-à-dire du VIe au IXe siècle. Elle est donc antérieure au baptême de la Russie et à la naissance de l'art russe proprement dit.

Le chef-d'œuvre de cette époque et de l'art byzantin tout entier est l'église de Sainte-Sophie, *la Grande Église* (ἡ μεγάλη ἐκκλησία) (pl. VI et VII), construite au VIe siècle par l'empereur Justinien sur l'emplacement d'une basilique édifiée par Constantin en l'honneur de la Sagesse divine.

On y trouve déjà portés à leur point de perfection les trois éléments caractéristiques de l'architecture byzantine : construc-

tion légère en briques, coupole sur pendentifs de dimensions colossales contrebutée par des voûtes en forme d'absides, de sorte que tout le système d'équilibre est reporté à l'intérieur, enfin fastueuse décoration polychrome où la mosaïque sur fond d'or s'associe aux lambris de marbre. La merveille de Sainte-Sophie est sa coupole qu'on dirait aimantée, tant elle est légère et qui semble, selon l'expression de Procope, moins reposer sur la maçonnerie qu'être suspendue par une chaîne d'or du haut du ciel[1].

Tandis que Sainte-Sophie réalisait l'idéal d'un édifice à coupole unique, l'*église des Saints Apôtres,* dont l'écrivain byzantin Mésaritès nous a décrit les splendides mosaïques, offrait le premier modèle d'une église à cinq coupoles : disposition si heureuse qu'elle allait devenir pour ainsi dire sacramentelle dans les églises byzantines d'Occident et surtout en Russie où la « piatiglavié » est de règle. Il est infiniment déplorable que cette église-type ait été détruite par les Turcs : mais nous pouvons encore nous en faire une idée par deux copies exécutées au xie et au xiie siècle : Saint-Marc de Venise et Saint-Front de Périgueux.

2° *Deuxième âge d'or* (x^e-xiiie siècle).

L'abrogation des édits iconoclastes qui met fin, en 842, à la Querelle des Images marque le début d'une seconde période qui s'étend jusqu'au sac de Constantinople par les croisés en 1204 : période de splendeur inouïe pour la cité qui, selon le mot de Villehardouin « de toutes les autres était souveraine[2] », et de prodigieuse expansion pour l'art byzantin qui conquiert en Occident Venise et la Sicile, en Orient la Russie.

L'édifice caractéristique de cette époque, pendant laquelle l'Empire fut gouverné par les dynasties des Macédoniens et des Commènes, était la *Nouvelle Église* ou *Nea* (ἡ νέα ἐκκλησία)[3] construite par Basile Ier à la fin du ixe siècle. Sa décoration était d'une somptuosité presque chimérique. Les murs étaient lam-

1. Dalton, *Byzantine art,* p. 36 : « There is no dome which floats like that of S. Sophia; it is poised rather than supported ».

2. Villehardouin, *De la conqueste de Constantinople.*

3. Le pèlerin russe Antoine de Novgorod, qui visita Tsargrad peu de temps avant la conquête latine, transforme : ἡ νέα ἐκκλησία en *Enneïa Klisia :* comme si c'était la neuvième église et non la neuve église.

brissés d'argent avec incrustations d'or et de pierres précieuses. L'iconostase en argent massif avait un couronnement en or enrichi d'émaux. Cette église, saccagée par les Latins en 1204, a malheureusement péri comme les Saints-Apôtres. Nous ne pouvons plus juger de sa splendeur que par la Chapelle Palatine de Palerme qui est une réduction de la Nea, par la Pala d'Oro de Saint-Marc de Venise qui serait un débris de son iconostase.

La principale différence entre la *Nouvelle Église* de Basile et la *Grande Église* de Justinien, c'est que tandis qu'à Sainte-Sophie la coupole en demi-sphère aplatie s'appuie directement sur les pendentifs : ce qui lui donne, vue du dehors, un aspect massif et déprimé, la coupole plus svelte de la Nea se dressait sur un tambour cylindrique interposé entre la calotte et les pendentifs. Le diamètre de la coupole se trouvait naturellement assez réduit : mais elle gagnait en hauteur ce qu'elle perdait en portée. Tout en allégeant la silhouette de l'édifice, ce tambour polygonal ou cylindrique, qu'il était facile de percer de hautes et étroites fenêtres, avait encore l'avantage d'éclairer le vaisseau. Aussi cette disposition de coupoles multiples juchées sur des tambours comme des têtes sur de longs cous[1] et pyramidant autour d'une coupole centrale, ne tarda-t-elle pas à prévaloir sur le système à coupole unique sur pendentifs inauguré à Sainte-Sophie. Toutes les églises russes de style byzantin sont à une ou plusieurs coupoles sur tambours.

Comme le plan et l'ordonnance décorative de la Nea ont servi de prototype aux églises kiéviennes ou novgorodiennes, une courte description nous dispensera d'inutiles redites.

Le plan est en forme de croix grecque inscrite dans un rectangle et couverte par une coupole au-dessus de la croisée. Des coupoles secondaires cantonnent le massif cubique. Cette disposition donne aux églises byzantines un aspect beaucoup plus concentré, plus ramassé que nos églises gothiques à plan basilical dont les nefs s'allongent à perte de vue. L'église byzantine, souvent précédée d'un narthex, survivance de l'atrium ou parvis des premières basiliques chrétiennes, se termine à

1. Ce sont les pittoresques expressions qu'emploient les Russes pour désigner les coupoles et les tambours. La coupole est une tête (glava), le tambour un cou (cheïa, cheïka).

l'orient par une triple abside, avec autel unique. Les deux absidioles qui flanquent l'abside majeure (*altar*) servent l'une à gauche (*prothésis,* en russe *jertvennik*[1]) de local pour la préparation des espèces qu'une procession solennelle porte sur l'autel, l'autre à droite (*diaconicon,* en russe *diakonnik*) de sacristie ou de vestiaire pour les desservants. Le sanctuaire est séparé de la nef par une clôture basse ou chancel qui deviendra plus tard l'iconostase et où s'ouvrent trois portes dont celle du milieu, réservée à l'officiant, se nomme *porte sainte* ou *porte royale* (*tsarskia vrata*). En avant un espace était réservé aux chantres et lecteurs : cette plateforme, surélevée de quelques marches et souvent close d'une balustrade, est ce qu'on appelle la *solea* (*soleïa*). De chaque côté de la solea sont disposées des tribunes ou ambons (*kliros*) pour la lecture de l'évangile. Au-dessus des bas-côtés, des tribunes (*khory* ou *palati*), destinées aux femmes, font le tour de l'église.

L'ordonnance de la décoration murale, qu'elle soit exécutée en mosaïque ou peinte à fresque, est rigoureusement fixée et elle restera jusqu'à la fin de l'art byzantin, tout au moins dans ses grandes lignes, ce qu'elle était, au xe siècle, à la Nea. On a remarqué très justement que la concentration architecturale des églises à coupole sur plan carré favorisait l'unité décorative. Tout se tient dans cet ensemble conçu par les théologiens comme un programme d'enseignement religieux à l'usage des illettrés.

Décomposons en ses éléments ce décor didactique qui s'adresse à la fois à l'entendement et aux yeux :

1° Au sommet de la coupole centrale qui symbolise le ciel resplendit l'image du Christ Pantocrator (Vsederjitel), « embrassant le monde de ses regards ». Il est environné d'archanges qui montent autour de lui une garde d'honneur, de prophètes ou d'apôtres qui annoncent la venue de son règne ou portent témoignage de sa toute-puissance. Ce n'est pas le Christ de l'Évangile, mais le Créateur, le maître du monde, à la fois le Père et le Fils.

1. Du mot *jertva,* sacrifice.

2° Dans le sanctuaire, à la conque de l'abside, se dresse la Vierge orante, symbole de l'Église terrestre, intercédant pour le salut des hommes. Au-dessous de la Madone est représentée la Communion des Apôtres, symbole de l'Eucharistie.

3° Dans la nef, les murs latéraux sont réservés au cycle liturgique des douze grandes fêtes du Christ et de la Vierge.

4° Sur le mur occidental s'étage en cinq registres superposés la scène terrible du Jugement dernier (*Strachny Soud*) ou de la Seconde Venue du Christ : tout en haut le Christ ressuscité (Anastasis); au-dessous le Christ de majesté entre la Vierge et le Précurseur qui l'implorent (Deisous); puis le trône vide de l'Hétimasie, préparé pour le Jugement dernier, surmonté de la croix, de la lance et de l'éponge de la Passion; enfin dans les deux zones inférieures, le Pèsement des âmes par l'archange saint Michel et la Séparation des élus et des réprouvés qu'engloutit un fleuve de feu.

Ainsi le Christ Pantocrator inspectant le monde du haut de la coupole — dans l'abside la Vierge orante, personnification de l'Église, l'implorant pour le salut des fidèles — dans la nef les principaux épisodes de sa vie terrestre et de sa Passion — sur le mur du fond sa Seconde Venue au jour du Jugement pour distribuer les récompenses et les peines éternelles : tel est le programme immuable que l'Église grecque offrait aux méditations des fidèles.

3. *La Renaissance byzantine sous les Paléologues.* — La prise de Constantinople par les Croisés en 1204, l'établissement des barons français en Morée et des Vénitiens dans les îles de l'Archipel auraient dû provoquer l'écroulement définitif de l'Empire d'Orient. Mais il ressuscite encore une fois sous la dynastie des Paléologues et l'art byzantin, qu'on aurait pu croire épuisé, rebondit pour fournir une nouvelle carrière.

A vrai dire cette Renaissance presque miraculeuse du XIVe siècle n'a pas produit un seul monument d'architecture comparable à Sainte-Sophie ou à la Nea. En revanche, elle a profondément renouvelé la décoration. L'œuvre la plus typique de cette période, à Constantinople même, est l'ensemble de mosaïques de la petite église de *Chora,* c'est-à-dire de Notre-Dame-des-Champs ou hors les murs, dont les Turcs ont fait la mosquée de *Kahrié-*

Djami[1]. Elles ont été exécutées sous Andronic II aux frais du grand logothète Théodore Métochite, qui s'est fait représenter dans le narthex, coiffé d'un immense turban, à genoux devant le Christ auquel il offre le modèle de l'église dans l'attitude traditionnelle du ktêtor. D'après Kondakov, qui ne peut pas admettre que l'art byzantin ait produit des œuvres d'un réel mérite après le XIIIe siècle, la plupart de ces mosaïques dateraient de l'époque des Commènes et Théodore Métochite les aurait tout au plus fait restaurer. Mais par son réalisme pittoresque, par son coloris gai et lumineux, cet art se distingue nettement de l'art officiel et dogmatique des âges précédents. L'iconographie se renouvelle. Au cycle traditionnel des Douze Fêtes, les peintres préfèrent de plus en plus les sujets naïfs et touchants empruntés aux Évangiles apocryphes : par exemple l'épisode des sept premiers pas de la Vierge. Ils prennent l'habitude de transposer en images les vingt-quatre versets de l'Hymne akathiste composé en l'honneur de la Vierge. Les notations pittoresques d'architectures et de paysages se multiplient. Les scènes de l'Evangile sont traitées comme des scènes de genre.

C'est au milieu de cette troisième jeunesse que les Turcs surprirent l'art byzantin et lui portèrent le coup de grâce en s'emparant de la Ville Impériale dans la fatale année 1453.

1. Elles ont été publiées par Schmidt, *Kahrié-Djami,* Sofia, 1906, dans la collection de l'Institut archéologique russe de Constantinople.

CHAPITRE II

L'EXPANSION DE L'ART BYZANTIN.

Nous n'avons parlé jusqu'à présent que de l'art byzantin à Byzance. Mais c'est ailleurs qu'il faut souvent chercher ses monuments les plus parfaits. Ce qui est plus merveilleux encore que sa faculté de renouvellement, c'est sa prodigieuse puissance d'expansion. Il a rayonné en Europe et en Asie bien au delà des limites extrêmes de l'Empire de Justinien. On retrouve partout sa trace de Périgueux à Ani et de Palerme à Novgorod. Du VIe au XIIIe siècle Byzance a été pour l'Occident la grande initiatrice et l'Orient orthodoxe reste encore aujourd'hui fidèle à ses traditions. Cette étonnante diffusion de l'art byzantin n'est égalée dans l'histoire que par l'expansion de la Renaissance italienne et de l'art français du XIIIe et du XVIIIe siècles.

Ce rayonnement s'explique et se justifie par l'éblouissante supériorité de la civilisation byzantine du haut Moyen Age sur les civilisations voisines que les invasions des Barbares germaniques avaient fait rétrograder de plusieurs siècles. Des événements historiques heureux et même malheureux contribuèrent à cette diffusion. On n'a pas assez remarqué que les désastres qui atteignent la vie intérieure des nations ou des empires sont souvent compensés par des gains ou même de véritables triomphes au point de vue de l'influence extérieure. De même que la Révocation de l'Édit de Nantes a puissamment favorisé l'expansion de la langue et de la culture françaises à la fin du XVIIe siècle, de même on peut dire que les persécutions des empereurs iconoclastes, la conquête latine et la menace turque, en provoquant au VIIIe, au XIIIe et au XVe siècles l'émigration

d'un grand nombre d'artistes et de moines lettrés aidèrent indirectement à la diffusion de l'art byzantin.

A côté de ces cataclysmes historiques qui dispersaient brutalement en Orient et en Occident l'élite de la société, il faut tenir compte de l'activité permanente des courants commerciaux qui propageaient dans le monde entier les manuscrits à miniatures, les ivoires, les émaux, les tissus peints ou brodés de fabrication byzantine. Ce sont ces menus objets de luxe, facilement transportables, répandus à profusion dans les bibliothèques des monastères et les trésors des églises qui ont servi de modèles aux peintres et aux imagiers du Moyen âge. Les ivoires et les tissus ont joué comme agents de diffusion de l'art byzantin le rôle qui a été dévolu à la Renaissance aux plaquettes de bronze et aux gravures italiennes. De là vient qu'on retrouve parfois le même motif de décoration à des distances énormes qui excluent toute possibilité d'influence directe : dans une abbaye romane de la Saintonge par exemple et dans une église de la haute Volga.

Sous une apparente uniformité, tous ces surgeons de l'art byzantin offrent, suivant le sol où ils ont pris racine, de multiples variétés. L'art germano-byzantin, l'art siculo-byzantin, l'art russo-byzantin se distinguent de leur souche commune et les uns des autres par des caractères spécifiques. La détermination de ces nuances est une des tâches les plus délicates et les plus attachantes que puissent se proposer les byzantinistes[1].

1. L'expansion byzantine vers l'Occident. — La première conquête de Byzance, en Occident, fut naturellement l'Italie, et c'est de Ravenne et de Venise qu'elle pénétra plus avant en France et en Allemagne.

a) *En Italie.* — Rome, l'ancienne capitale du monde, fut du VIe au XIIe siècle une véritable colonie byzantine. L'Église romaine, gouvernée par des papes grecs ou syriens, adopte les fêtes grecques et le culte des saints grecs. La Ville éternelle héberge une nombreuse population d'Orientaux. Au pied de l'Aventin et du Palatin, tout un quartier grec s'étend autour de l'église Sainte-Marie *in Schola græca* (plus tard Santa Maria

1. C'est ce qu'a entrepris très heureusement M. G. Millet dans son étude sur l'*École grecque dans l'architecture byzantine.*

in Cosmedin). Parmi les membres de cette colonie figurent des peintres et des mosaïstes byzantins. Les fresques de Santa Maria Antica, au pied du Palatin, révèlent clairement leur origine par leurs inscriptions en langue grecque. Tout près de Rome, dans les monts Albains, un monastère basilien se fonde à Grottaferrata.

Cependant Rome, tournée vers l'Occident et défendue par ses traditions, ne fut jamais la capitale du byzantinisme en Italie. Ce rôle échut à Ravenne, située sur le versant adriatique des Apennins, face à l'Orient. Les basiliques de Sant' Apollinare nuovo et de Sant'Apollinare in Classe, l'octogone de Saint-Vital sont, après Sainte-Sophie, les monuments les plus précieux qui nous restent de la période « justinienne ». Les mosaïques de Sant' Apollinare nuovo constituent l'ensemble décoratif le plus grandiose que nous ait légué l'art byzantin.

Après la ruine de l'exarchat de Ravenne, c'est Venise, retranchée dans sa lagune, qui devient, à partir du XIe siècle, la Byzance italienne. La cathédrale de Saint-Marc (1083-95) imita le plan à cinq coupoles de l'église des Saints-Apôtres. A peu près contemporaine de Sainte-Sophie de Kiev (1037), elle est infiniment mieux conservée. Rutilante de marbres précieux et de mosaïques, la basilique vénitienne est le type le plus complet de la splendeur byzantine au temps du second âge d'or [1]. Dans une des îles de la lagune, la basilique de Torcello a conservé un colossal Jugement dernier en mosaïque où le thème eschatologique de la Seconde venue du Christ atteint son complet développement.

En Sicile, sous les rois normands du XIIe siècle, la civilisation byzantine se mêle de la façon la plus imprévue et la plus savoureuse à la féerie arabe et aux traditions de l'Occident latin. La Chapelle Palatine [2], Santa Maria dell' Ammiraglio ou la Martorana de Palerme, construites l'une par le roi Roger IV en 1140, l'autre par son amiral Georges d'Antioche en 1143, l'église de Cefalù et la gigantesque basilique monastique de Monreale offrent des ensembles de mosaïques qui sont l'œuvre la plus étendue, sinon la plus parfaite, que l'art byzantin nous ait laissée.

1. Ongania, *Basilica di San Marco*. — Munôz, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata;* Rome, 1906.
2. Pavlovski, *Peintures de la Chapelle Palatine à Palerme;* Pet., 1900.

L'influence byzantine apparaît non seulement dans les architectures et les mosaïques de Ravenne, de Venise et de Palerme, mais aux origines de la peinture italienne. Cimabue, Duccio, Giotto sont des maîtres à demi byzantins. Berenson soupçonne même que le Siennois Duccio a été élevé à Constantinople.

b) *En France.* — De Ravenne et de Venise, les Byzances de l'Adriatique, partent deux voies de pénétration de l'art byzantin : l'une qui traverse la France en écharpe des Alpes à l'Atlantique par Marseille, Cahors, Périgueux, Limoges, Angoulême ; l'autre qui descend la voie historique du Rhin par Reichenau et Aix-la-Chapelle.

La pénétration byzantine dans le sud-ouest de la France n'a pas encore été étudiée comme elle le mériterait. Il semble qu'elle s'explique par une ligne de comptoirs vénitiens échelonnés entre Marseille et La Rochelle. Elle se manifeste particulièrement dans l'architecture à coupoles du Périgord, dans la construction et la décoration des églises romanes du Poitou et de la Saintonge et enfin dans l'émaillerie limousine.

La vaste zone comprise entre Cahors et Fontevrault, du Quercy à l'Anjou se distingue de toutes les autres Écoles romanes de la France par l'emploi caractéristique de la coupole byzantine sur pendentifs en triangle sphérique. Partout ailleurs les pendentifs sont construits à la manière persane, en forme de trompe. Les différences qu'on observe entre les coupoles périgourdines et byzantines tiennent uniquement à la nature des matériaux et aux exigences d'un climat pluvieux. Les églises du Périgord sont bâties en pierres et non en briques : ce qui fait que pour les dresser plus facilement sans cintres, on leur donne un surhaussement plus accentué. D'autre part, à cause de la fréquence des pluies, les architectes sont amenés à raidir les pentes. A Saint-Ours de Loches, la coupole byzantine se transforme en pyramide creuse. Les principaux monuments de ce groupe d'églises romano-byzantines à coupoles sont les cathédrales de Cahors et d'Angoulême et surtout Saint-Front de Périgueux qui n'est autre chose que Saint-Marc de Venise traduit en pierre et conséquemment une copie indirecte de l'église des Saints-Apôtres de Constantinople.

Les églises romanes du Poitou et de la Saintonge n'adoptent

pas la voûte en coupole; mais elles demeurent attachées au système d'équilibre byzantin avec organes de butée intérieurs : soit que, à l'époque romane, une voûte aveugle en berceau s'étaie sur deux étroits collatéraux voûtés d'arête (Notre-Dame de Poitiers), soit que plus tard, à l'époque gothique, on adopte le système des trois nefs égales en forme de halle (cathédrale Saint-Pierre de Poitiers). Dans les deux cas on se passe d'arcs-boutants.

L'influence byzantine est surtout sensible dans l'ornement sculpté et peint. La façade historiée de Notre-Dame de Poitiers frappe par une exubérance de sculptures où reparaissent des motifs byzantins comme le Bain de l'Enfant Jésus. Beaucoup d'églises du Sud-Ouest dressent dans une niche de leur façade un cavalier mystérieux qui n'est autre que l'empereur Constantin, symbole de l'Église triomphante. En scrutant le détail touffu des chapitaux historiés, on découvre quantité de motifs (griffons, animaux affrontés) visiblement empruntés par des lapicides inexperts aux ivoires et aux tissus byzantins. Les célèbres fresques de l'abbaye poitevine de Saint-Savin, qui datent du XII[e] siècle, révèlent les mêmes procédés et le même style que les peintures de l'Athos.

L'ascendant de Byzance est encore plus manifeste dans les arts somptuaires. L'émaillerie était, avec la mosaïque, une de ses spécialités. Comment cet art a-t-il pu essaimer en plein centre de la France, sur les bords de la haute Vienne? Ce mystère n'est pas encore éclairci. Dans tous les cas, il est hors de doute que *l'émaillerie limousine* est, comme l'émaillerie rhénane, d'origine byzantine. A défaut d'nue technique commune, la fréquence de motifs orientaux, tels que des animaux fantastiques affrontés de chaque côté de l'arbre de vie, démontre cette filiation.

c) *En Allemagne.* — L'Allemagne rhénane a subi, plus encore peut-être que la France du sud-ouest, l'influence byzantine. La Renaissance carolingienne et la Renaissance ottonienne en sont profondément imprégnées. Sous Charlemagne, il y avait une colonie d'artistes grecs à Aix-la-Chapelle et le fils de l'empereur Otton le Grand, Otton III, épousa en 972 la princesse grecque Theophano. Au commencement du XIII[e] siècle, les

trésors des églises de Limbourg, Halberstadt, Hildesheim, s'enrichirent des dépouilles de Constantinople[1].

C'est par la célèbre *Geleitstrasse*, la grande route commerciale parallèle au Rhin qui menait des Alpes lombardes jusqu'aux Flandres, que l'art byzantin a pénétré en Germanie. Les peintures de Reichenau près de Constance et l'octogone d'Aix-la-Chapelle, copie de Saint-Vital de Ravenne, jalonnent cette invasion.

L'architecture allemande emprunte à l'architecture byzantine le surhaussement de ses voûtes domicales. Les sculptures du dôme de Bamberg, les peintures des primitifs westphaliens, les miniatures de l'École de Ratisbonne et celles qui ornaient l'*Hortus Deliciarum* d'Herrade de Landsberg, brûlé avec la bibliothèque de Strasbourg par les Allemands, les émaux colonais attestent à des degrés divers la diffusion de cette influence[2].

2. **L'expansion byzantine en Orient.** — Contrebalancée, puis neutralisée en Occident par la persistance des traditions latines et la différence de religion, l'influence byzantine ne se heurtait pas aux mêmes obstacles en Orient. Tandis qu'elle s'atténue ou disparaît dans l'Europe occidentale à partir du XIIIe siècle, elle se perpétue en Europe orientale jusqu'aux temps modernes.

Ses principaux débouchés furent la Grèce, les pays iougoslaves des Balkans, la Russie et l'Arménie.

a) *En Grèce.* — La Grèce qui avait conquis dans l'antiquité ses vainqueurs romains fut conquise à son tour au Moyen Age par son ancienne colonie. Elle possède une série de monuments byzantins qui s'échelonnent du Ve au XVIe siècle : depuis les mosaïques de Saint-Démétrius de Salonique[3], de Saint-Luc-en-Phocide et de Daphni jusqu'aux fresques des églises de Mistra et du Mont Athos.

Les fresques des trois principales églises de Mistra[4], ancienne

1. Riant, *Exuviæ sacræ Constantinopolitanæ.*

2. Weese, *Die Bamberger Domskulpturen*, 1897. — Haseloff, *Die thüringisch-sächsische Malerschule*, Strasbourg, 1897. — Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei des 10 und 11 Jahrhunderts*, 1901.

3. Diehl, Le Tourneau et Saladin, *Les monuments chrétiens de Salonique*; Paris, 1918.

4. Millet, *Le Monastère de Daphni*; Paris, 1899. — *Les monuments byzantins de Mistra* (planches); Paris, 1910.

capitale du despotat de Morée : la Métropole, la Peribleptos et la Pantanassa illustrent mieux encore que les mosaïques de Kahrié-Djami la renaissance de l'art byzantin sous les Paléologues : c'est le plus bel exemple que nous possédions de ce style pittoresque et de ce coloris impressionniste qui se substitue à l'art austère et hiératique des Commènes.

b) *En Iougo-Slavie.* — Le XIV[e] siècle est aussi la grande époque de l'*art serbe.* C'est sous le kral Miloutine (1275-1320), gendre d'Andronic II Paléologue, sous Étienne Douchan (1331-1355), Lazare, le héros de la bataille de Kosovo (1389) et son fils Étienne Lazarévitch que s'édifient les grandes églises serbes : Nagoritcha (1312), Gratchanitsa et le monastère de Marko près de Skoplje (Uskub), Stoudénitsa (1314), Krouchévats et Ravanitsa (1380).

L'architecture de ces églises est de type byzantin [1]. Mais les proportions, plus allongées et plus élancées que dans les églises de Constantinople, rappellent les basiliques latines. La décoration trahit, elle aussi, le voisinage de l'Italie. Les façades présentent parfois des assises alternées de pierres de différentes couleurs analogues aux marqueteries de marbre des églises florentines et siennoises. Des bandeaux sculptés encadrent les portes, soulignent la courbe des arcades. Il est vrai que les mêmes entrelacs, les mêmes animaux fantastiques à queues fleuronnées se retrouvent dans les églises géorgiennes et souzdaliennes.

Dans la peinture [2], même mélange d'influences byzantines et italiennes. A Nagoritcha (1317), la signature du peintre Eutychios, les inscriptions grecques attestent péremptoirement le passage de fresquistes byzantins. Le coloris frais, les frises d'architectures rappellent les fresques de la Métropole de Mistra. Mais l'iconographie des églises serbes est plus complexe et plus avancée qu'à Mistra; elle s'écarte fréquemment des thèmes byzantins. Par exemple, à Nagoritcha, le Christ grimpe rapidement les degrés de l'échelle adossée à la croix; la Vierge

1. Pokrychkine, *L'architecture des églises orthodoxes dans le royaume actuel de Serbie;* Petr., 1906.

2. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile;* Paris, 1916. — *L'ancien art serbe;* Paris, 1919.

caresse le visage du Sauveur mort étendu sur une dalle. On voit à Kalenitch un Christ de Pitié couronné d'épines. Ainsi l'art byzantin se nuance de tendresse siennoise. La douceur des traits rappelle Duccio. Les formes pleines, les lignes harmonieuses, les souples draperies annoncent déjà la Renaissance.

L'art serbe du XIVe siècle, fauché en plein essor par le désastre de Kosovo, qui livre les Balkans à l'Islam, nous apparaît donc comme le trait d'union entre Byzance et l'Italie. Il participe à la fois de Mistra et de Sienne, du *Dugento* italien et de la Renaissance des Paléologues. Cette synthèse résulte de la situation géographique de la Serbie qui regarde à la fois vers l'Adriatique et vers la Mer Égée. Une nécessité historique l'entraîne vers la Dalmatie et la Macédoine : sans ces deux issues sur la mer, elle étouffe. Ses deux fenêtres sur l'Europe sont Raguse et Salonique : or la première s'ouvre sur le monde italien, la seconde sur le monde grec [1].

Les monuments les plus anciens de l'*art bulgare* [2] (chapiteaux de Stara-Zagora, bas-relief de Madara) rappellent les origines asiatiques de ce peuple slavisé, mais non slave qui vint s'établir à la fin du VIIe siècle au sud du bas Danube. Les influences byzantines s'affirment à partir de la conversion des Bulgares au christianisme (864) et surtout du règne du tsar Siméon le Grand (888-927) qui avait été élevé à Constantinople. Au XIe siècle, la Macédoine devient le principal foyer de la civilisation bulgare : c'est à Ochrida que le tsar Samuel (977-1014) transfère le siège du patriarcat et sa propre résidence. Sous le deuxième empire bulgare, la capitale fut transférée dans la Bulgarie orientale à Tirnovo.

Les édifices les plus caractéristiques sont *Sainte-Sophie* et *Saint-Clément* d'Ochrida (1295) et la pittoresque *église des saints Pierre et Paul* à Tirnovo qui a été malheureusement presque complètement détruite par le tremblement de terre de 1913.

1. La Roumanie, latine par la race, mais grecque par la religion, est aussi une annexe de l'art byzantin. Son monument le plus remarquable est l'église de Saint Nicolas, à Courtea d'Argès, en Valachie (1517).
2. Filow, *L'ancien art bulgare;* Berne, 1919.

La conquête de Tirnovo par les Turcs en 1393 mit fin à l'autonomie politique et religieuse de la Bulgarie et paralysa le développement de son art national qui n'est sorti de sa léthargie qu'au début du XIX[e] siècle (Couvent de Saint-Jean de Rila, 1834).

c) *En Russie.* — La colonisation grecque n'avait fait qu'effleurer la Russie méridionale : elle ne s'était guère écartée du littoral de la Mer Noire et, suivant son habitude, ne s'était pas enfoncée dans l'arrière-pays. Au contraire la civilisation byzantine pénètre profondément la Russie et la traverse de part en part, du sud au nord, depuis la *Mer Russe* ou *Mare Ruthenicum* (c'est le nom que les cosmographes du Moyen Age donnent au Pont-Euxin des Grecs, à la Mer Noire des Tatars) jusqu'à la *Mer des Variagues* ou Mer Baltique.

Il est vrai que sur cette énorme distance, la civilisation byzantine ne s'étend pas en largeur. C'est un étroit ruban, une simple route commerciale qui relie Byzance à la Scandinavie. Les chroniqueurs du Moyen Age appellent cette grande voie de commerce et de civilisation la *route du pays des Variagues au pays des Grecs* (pout iz Variag v Greki).

Par route, il ne faut pas entendre une chaussée romaine, comme cette fameuse route du Rhin (Geleitstrasse) qui menait « de la Flandre jusqu'aux Alpes lombardes ». Les Russes n'ont jamais été des constructeurs de routes. Leur indolence s'accommode mieux des « chemins qui marchent ». La route de la Baltique à la Mer Noire était une voie d'eau fluviale et lacustre presque continue, grâce à l'insignifiance des seuils qui séparent les deux versants. Il n'y a pour ainsi dire pas de ligne de partage des eaux et les barques pouvaient circuler presque sans rompre charge d'une mer à l'autre.

La route que suivaient les Variagues scandinaves et les Russes pour se rendre à Byzance est décrite dès le X[e] siècle par Constantin Porphyrogénète. De la Baltique, les barques pontées des Vikings passaient dans la Néva, traversaient le lac Ladoga d'où elles débouchaient dans le Volkhov qui se prolonge au delà du lac Ilmen par le Lovat. Un seuil de quelques verstes, où ils organisaient le portage (volok), les amenait à la haute vallée du Dnêpr qu'ils n'avaient plus qu'à descendre pour

arriver à la Mer Noire. Le seul obstacle qui retardait leur voyage après le seuil entre les deux versants consistait dans les fameux rapides (porogi) du Dnêpr qui nécessitaient une nouvelle rupture de charge.

Les deux étapes principales de cette route suivie par les droujinas de guerriers, les caravanes de marchands, les pèlerinages de fidèles qui se rendaient en Terre Sainte étaient Novgorod sur le Volkhov et Kiev sur le Dnêpr.

A son débouché sur la Mer Noire, l'ancienne colonie dorienne de Chersonèse, devenue une véritable ville byzantine sous le nom de Cherson [1], formait l'avant-poste de lacapitale du Bosphore. Le christianisme y avait pris pied plusieurs siècles avant l'évangélisation de la Russie. Le baptistère (krechtchalnia) où Vladimir aurait, suivant la tradition, reçu le baptême en 988, date du VII[e] siècle. Cherson joua un rôle capital comme intermédiaire entre Byzance et le monde slave.

Par cette route l'influence byzantine remontait jusqu'en Scandinavie. Visby dans l'île de Gotland, qui est aujourd'hui une sorte de Pompéï hanséatique, entretenait par la Russie des relations avec l'Empire d'Orient. L'église Saint-Lars ou Saint-Laurent (XII[e] siècle) s'appelait l'*église des Grecs* : elle est construite sur plan byzantin. Au centre quatre hauts piliers carrés portent les arcs doubleaux de la croisée sur laquelle s'élève une voûte d'arêtes bombée. L'enceinte de Visby construite en 1278 est percée de portes à voûtes d'arêtes qui se bombent en forme de coupole. M. Enlart voit dans cette particularité une influence des pratiques byzantines.

La composition générale des églises en bois de Norvège (Norske Stavkirker) est également empruntée à l'art byzantin. La coupole sur plan carré, l'abside accostée de deux absidioles rappelleraient nettement les églises byzantines si l'étagement des toits abrupts couverts d'imbrications ne contrariait cette impression.

d) *Au Caucase.* — L'art byzantin n'a pas pénétré en Russie

1. Bertier de la Garde, *op. cit.*, note l'identité des chapiteaux de Chersonèse avec ceux de Ravenne. Les uns et les autres sont en marbre blanc de Proconnèse (île de Marmara) dont les carrières, situées au bord de la mer, fournissaient des matériaux à tout le monde byzantin, depuis Venise et Ravenne jusqu'au Caucase.

que par la voie du Dnêpr. A côté de l'influence directe de Byzance qui suit la route du pays des Variagues, il faut tenir compte d'une École qu'on considérait jadis comme un simple rameau de l'art byzantin, mais qui a produit en réalité un art original tenant à la fois de Byzance et de la Perse : l'École caucasienne d'Arménie et de Géorgie [1].

Les influences caucasiennes ont été transmises à la Russie kiévienne par Tmoutarakhan, important emporium situé sur la Mer d'Azov, au débouché de la région du Don, et plus tard à la Russie souzdalienne par la Caspienne et la Volga.

Arménie. — L'originalité de l'art arménien a été mise en lumière par Strzygowski, qui, rompant en visière avec les théories généralement admises, soutient que non seulement l'Arménie n'est pas sous la dépendance de Byzance, mais que bien plutôt Byzance doit être considérée, au IXe et au Xe siècle, comme une colonie artistique de l'Arménie. A l'appui de sa thèse il rappelle que c'est une dynastie arménienne qui avec Basile Ier monte sur le trône de Constantinople, que les architectes arméniens y étaient fort nombreux et que lorsqu'en 989 un tremblement de terre ébranla la coupole de Sainte-Sophie, on fit appel pour la consolider et la restaurer à l'architecte de la cathédrale d'Ani. Le grand monument du règne de Basile Ier, la Néa, procédait-il de l'art arménien? Il est difficile de l'affirmer, puisque cette église a disparu. Mais il est bien certain que l'architecture arménienne, si elle emprunte à Byzance les données générales de ses plans, est loin d'être une copie servile de l'art byzantin.

Ce qui caractérise l'École d'Arménie, c'est l'emploi exclusif de la pierre. Cette différence fondamentale de matériaux en-

1. Brosset, *Voyage archéologique en Géorgie et en Arménie;* Petr., 1849, et *Les Ruines d'Ani, capitale de l'Arménie sous les rois Bagratides;* Petr., 1860.

Grimm, *Monuments d'architecture byzantine en Géorgie et en Arménie;* Petr., 1860.

Mourier, *L'art religieux au Caucase*; Paris, 1887.

Lynch, *Armenia;* Londres, 1901.

Marr, *O raskopkakh v Ani* (Les fouilles d'Ani); Petr., 1907.

Orbeli, *Razvaliny Ani* (Les ruines d'Ani); Petr., 1911.

Strzygowski, *Kleinasien*, Munich, 1902, et *Die Baukunst der Armenier und Europa*, Vienne, 1917.

L'artiste arménien Fetvadjian a reproduit scrupuleusement les monuments de son pays dans une série d'aquarelles exposées en 1920 à Paris au Musée des Arts Décoratifs.

traîne d'importantes conséquences tant au point de vue des procédés de construction que des formes architectoniques et décoratives. 1° La coupole arménienne présente l'aspect d'un cône reposant sur des pendentifs par l'intermédiaire d'un tambour cylindrique. Cette forme *conique*, aussi caractéristique pour l'architecture arménienne que la coupole *bulbeuse* pour la Russie, se justifie par les convenances de la construction en pierre. La coupole sphérique, si facile à bâtir en brique, ne s'appareille en pierre qu'au prix d'une taille compliquée. L'avantage du tracé conique est d'abord de simplifier l'appareil, ensuite et surtout de permettre la pose sans cintrage. — 2° L'École byzantine, bâtissant en brique, a besoin de recourir à des ornements de rapport. Les Arméniens, construisant en pierres de taille, peuvent sculpter les parements. D'un côté nous avons de simples revêtements, de l'autre une décoration prise dans la masse. Le relief plastique reprend son importance aux dépens de la couleur. La broderie sculptée sur parement de pierre se substitue aux marqueteries de marbre et aux mosaïques. La sculpture arménienne emprunte presque tous ses motifs aux lacis de passementerie. Des galons nattés encadrent les panneaux et le pourtour des baies. Cette décoration, qui rappelle étonnamment les entrelacs des miniatures irlandaises, est presque toujours hors d'échelle et contraste par son ampleur avec la petitesse des édifices : ce qui lui donne un caractère assez étrange, mais une grande puissance d'effet.

En somme l'art arménien diffère de l'architecture byzantine par trois traits essentiels : Byzance est caractérisée par la construction en brique, les coupoles sphériques, les revêtements polychromés — l'Arménie par l'architecture en pierre, les dômes coniques, les parements sculptés.

A certains égards on peut dire que l'architecture arménienne se rapproche davantage des églises romanes d'Occident que des églises byzantines. Les nefs à berceaux en ogive avec arcs doubleaux saillants, les piliers fractionnés en colonnes engagées qui reçoivent les retombées, les rangées d'arcatures aveugles qui tapissent les façades : autant de traits de ressemblance avec l'Occident latin.

L'épanouissement de l'architecture arménienne fut de courte

durée : elle atteint son apogée sous la dynastie des Bagratides au xe et au xie siècle. Mais dès le milieu du xiiie siècle, leur capitale Ani, qui d'après la tradition comptait à cette époque 100.000 habitants, 10.000 maisons et 1.000 églises, est, comme Kiev et Vladimir, victime des hordes mongoles. Un tremblement de terre l'achève en 1319. Ce n'est plus aujourd'hui qu'un champ de ruines.

Les monuments les plus anciens sont ceux de la métropole religieuse de l'Arménie : Etchmiadzin. La *cathédrale d'Etchmiadzin,* construite vers la fin du ve siècle, fut restaurée au viie. La coupole centrale repose sur quatre robustes piliers. Le plan est en forme de croix grecque : les quatre branches de la croix se terminent par des absides semi-circulaires de sorte que l'édifice a l'aspect d'un quatre-feuilles.

L'église malheureusement ruinée de *Saint-Grégoire l'Illuminateur,* apôtre de l'Arménie, construite à partir de 640 par le catholicos Nersès III, qui « avait été nourri dès l'enfance dans le pays des Grecs », offre un intérêt encore plus considérable. C'est un édifice de forme circulaire dans lequel s'inscrit un quatre-feuilles. Au centre, quatre piliers colossaux supportaient la coupole : ils sont reliés l'un à l'autre par des exèdres demi-circulaires. Aux yeux de Strzygowski, « le martyrion de l'apôtre des Arméniens a une importance exceptionnelle pour l'histoire de l'art chrétien en Orient ».

Le groupe le plus remarquable d'églises arméniennes du xie siècle se trouve à Ani [1], dont les ruines imposantes couronnent un plateau désert bordé par le ravin abrupt de l'Arpa-Tchaï et dominé par le Mont Ararat. La *cathédrale* (pl. VIII) a été achevée en 1010 par le restaurateur de Sainte-Sophie, Tiridate. C'est une église à coupole, qui, par ses rangées d'arcatures aveugles portées sur de hautes et minces demi-colonnes, rappelle les églises d'Occident. L'*église circulaire du Rédempteur* (1036) était coiffée d'un dôme conique reposant sur un haut et large tambour décoré d'arcatures. L'*église de Saint-Grégoire l'Illuminateur*, fondée en 1215, à la veille de la catastrophe (pl. IX), est

1. Des fouilles y sont poursuivies depuis plusieurs années sous la direction de Marr. Cf. l'article d'Okounev sur *Ani, ancienne capitale de l'Arménie,* dans les Staryé Gody, 1912.

remarquable surtout par sa décoration extérieure et intérieure. Les quatre façades présentent des rangées de demi-colonnes accouplées qui supportent des arcatures aveugles : les arcs et les écoinçons sont tapissés de merveilleuses sculptures où, au milieu des entrelacs et des rinceaux, s'ébat une multitude d'animaux : bouquetins, ours, licornes, aigles aux ailes éployées. A l'intérieur, les murs sont couverts de fresques qui retracent la vie entière de saint Grégoire.

Nous avons insisté assez longuement sur cette École d'Arménie, non seulement parce que ses principaux monuments, à Etchmiadzin et à Ani, étaient naguère encore en territoire russe, mais parce qu'elle a exercé une influence considérable sur le développement de l'art russe, aussi bien dans la région du Dnêpr que dans celle de la haute Volga. Les églises construites au XIIe siècle dans la région de Vladimir-Souzdal sont étroitement apparentées avec les églises d'Arménie. Nous y retrouverons les mêmes procédés de construction en pierre avec rangées d'arcatures aveugles et parements sculptés.

L'expansion de l'art arménien s'est étendue d'ailleurs bien au delà, jusque dans les Balkans. Les églises serbes de Ravanitsa, Stoudenitsa sont byzantines par leur structure, mais arméniennes par leur décoration en passementerie sculptée. A Curtea d'Arges, en Valachie, il n'y a aucun ornement dont on ne puisse retrouver le modèle en Arménie. Au point de vue de la décoration architecturale, la vallée du bas Danube semble une colonie arménienne [1].

Géorgie. — L'ancienne Ibérie, la Colchide des Grecs, que les Russes appellent Grousie, a été également au XIe siècle le foyer d'une brillante civilisation. La plupart de ses monuments appartiennent aux règnes de David le Réparateur (1089-1125) et de la célèbre reine ou « dédopale » Tamara (1184-1212), la Sémiramis du Caucase à laquelle les Géorgiens donnaient le titre de roi.

L'église de Mtskhet (pl. X et XI), l'ancienne capitale de la Géorgie, a été entièrement reconstruite au XVe siècle, et la cathédrale de Koutaïs (1003), l'édifice le plus considérable de l'Imé-

1. Choisy, *Histoire de l'Architecture*, II.

rétie, n'est plus qu'une ruine envahie par le lierre. Mais nous pouvons encore nous faire une idée de l'architecture géorgienne du xi[e] siècle d'après les églises de Mokvi en Abkhazie et de Martvili[1] en Mingrélie. Le plan grandiose de l'église de Mokvi, dont les cinq nefs sont pavées en marbre blanc, est identique à celui de Sainte-Sophie de Kiev : de sorte qu'on a pu se demander si la plus ancienne des églises russes n'était pas l'œuvre d'un Géorgien plutôt que d'un Byzantin.

L'éclat de la civilisation géorgienne se reflète surtout dans les merveilleux émaux, les manuscrits à miniatures, les broderies somptueuses que conservent encore aujourd'hui les monastères éparpillés dans tous les cantons de la Géorgie : en Abkhazie, en Imérétie, en Svanétie, en Mingrélie, en Gourie.

Le plus riche de ces monastères est celui de Gélati, près de Koutaïs, le Saint-Denis des rois de Géorgie, qui fut fondé à la fin du xi[e] siècle par David le Réparateur. Son église principale est consacrée à la Nativité de la Vierge comme l'indique son nom de Gelati ou Genati : forme altérée du mot grec Genethlia, Nativité. C'est là qu'est conservé le célèbre *triptyque de la Vierge de Khakouli,* un des chefs-d'œuvre les plus précieux de l'orfèvrerie et de l'émaillerie byzantine. Le trésor du monastère mingrélien possède encore un des plus beaux manuscrits du xi[e] siècle, calligraphié en caractères de l'alphabet koutzouri.

Il ne faut pas oublier que les deux plus admirables collections d'émaux byzantins qui se soient formées en Russie : la collection Zvenigorodskoï et la collection Botkine[1] se sont constituées exclusivement avec les dépouilles de la Géorgie. Sans les prélèvements innombrables des antiquaires et des collectionneurs, la Géorgie serait encore, après tant de dévastations, le pays du monde le plus riche en émaux byzantins.

*
* *

Assiégée de tous côtés par la civilisation byzantine, comment la Russie encore barbare aurait-elle pu résister à son emprise ?

1. Kondakov, *Les émaux byzantins de la Collection Zvenigorodskoï;* Pétr., 1892. — Botkine, *La Collection Botkine;* Pétr., 1911.

L'art byzantin était partout installé en maître à Venise et à Périgueux, à Ravenne et à Aix-la-Chapelle, chez les Northmans de Visby et chez ceux de Palerme. L'Europe entière était un fief artistique de Byzance et rendait hommage à la « cité souveraine » du Bosphore. Plus rapprochée que l'Occident de ce grand foyer de civilisation, abordée à la fois par la vallée du Dnêpr et la vallée de la Volga, prise entre deux feux par Constantinople et l'Arménie, Cherson et Tmoutarakhan, la Russie devait succomber.

L'empreinte de Byzance fut plus profonde et plus durable sur la Russie que sur l'Occident latin et sur l'Orient musulman. La raison en est que les pays d'Occident et d'Orient avaient de fortes traditions artistiques qui devaient tôt ou tard se réveiller tandis que la Russie, terre vierge, n'en avait pas. En outre il y avait au Moyen Age identité entre religion et civilisation; la religion, qui séparait la chrétienté catholique et l'Islam de Byzance, créait un lien de plus entre Byzance et la Russie.

Mais malgré cette étroite communauté de culture, il ne faut pas croire que l'art russe est un simple prolongement ou une copie servile de l'art byzantin. Nous verrons au contraire qu'il s'est affranchi progressivement de cette sujétion. De Kiev à Novgorod, de Novgorod à Moscou, l'influence byzantine, combattue sans cesse dès le XIIe siècle par des influences occidentales : allemandes, italiennes, polonaises, ne cessa de décliner pour disparaître presque entièrement au début du XVIe siècle, lorsque Moscou créa un art national.

LIVRE II

KIEV

Aemula sceptri Constantinopolitani et clarissimum decus graeciæ.
(Adam de Brême).

CHAPITRE I

LA CIVILISATION KIEVIENNE.

I. — Le baptême de la Russie.

Située entre la Scandinavie et l'Empire byzantin, la Russie avait demandé en 862 aux Variagues scandinaves un modèle d'organisation politique et militaire. Un siècle plus tard, en 988, c'est aux Grecs de Byzance qu'elle emprunte sa religion. Ce second événement est, du point de vue de l'art, infiniment plus important.

Premiers contacts de la Russie avec Byzance. — Les relations commerciales de la Russie avec Tsargrad, la ville impériale du Bosphore, datent des origines mêmes de la colonisation slave dans la région du Dnêpr. Tout le commerce russe gravitait naturellement vers Constantinople qui était le principal débouché de ses produits et son principal centre d'approvisionnement.

Tous les hivers le kniaz se transportait avec sa droujina dans les villes et villages et percevait des impôts en nature sous forme de fourrures, de miel ou de cire. Le printemps venu, une caravane de bateaux se formait à Kiev, ralliait les barques venues de Smolensk et de Novgorod et se rendait à Tsargrad pour monnayer ce tribut. Il fallait une escorte armée pour protéger les convois contre les attaques des Petchénègues qui s'embusquaient à la hauteur des cataractes. Arrivée à l'em-

bouchure du Dnêpr, la flotte longeait prudemment le rivage de la Mer Noire jusqu'à l'entrée du Bosphore. L'arrivée annuelle des marchands russes (gosti) pendant la saison d'été provoquait une grande animation dans le faubourg de Saint-Mammas où ils étaient logés et nourris [1].

Le traité signé en 907 entre l'empereur Léon VI et le prince Oleg fixait minutieusement leur statut. « Les Russes qui viendront resteront auprès de Saint Mammas et l'empereur enverra des gens pour inscrire leurs noms. Ils recevront un subside mensuel, d'abord ceux de Kiev, puis ceux de Tchernigov, puis ceux de Pereiaslav et des autres villes. Ils rentreront dans la ville par une seule porte, avec un agent de l'empereur, sans armes, par détachements de cinquante hommes et feront ensuite leur commerce à leur gré, sans payer aucun droit. »

Mais ces relations commerciales étaient loin d'être toujours pacifiques. Des conflits éclataient souvent entre les « gosti » russes et leurs clients, entre Variagues et Porphyrogénètes. De là des expéditions incessantes des princes de Kiev contre Tsargrad : on n'en compte pas moins de six entre 862 et 1043, depuis l'avènement de Rourik jusqu'à la mort d'Iaroslav. Ces campagnes, qui finissaient habituellement par des traités de commerce, avaient un succès très variable. La menace des Variagues Askold et Dir fut écartée grâce au patriarche Photius qui plongea la robe miraculeuse de Notre-Dame des Blachernes (Panagia Blacherniotissa) dans les flots de la Corne d'or : aussitôt une tempête détruisit la flotte russe. En 907 Oleg fut plus heureux : il équipa une flotte de deux mille barques, arriva sous les murs de Tsargrad et suspendit en guise de trophée son bouclier à la Porte d'Or. Le *bouclier d'Oleg sur la porte de Tsargrad* est resté le symbole des aspirations séculaires du peuple russe, qui a si souvent visé sans jamais l'atteindre la conquête de la ville impériale du Bosphore, berceau de sa religion.

Pénétration du christianisme en Russie. — Ces rapports incessants avec Byzance ne pouvaient manquer d'avoir à la

1. Le quartier de Saint-Mammas, réservé aux marchands russes, n'était point situé près des Blachernes, au fond de la Corne d'Or, mais sur le Bosphore. Cf. Pargoire, *Bulletin de l'Institut Archéologique russe à Constantinople*, IX, 1904.

longue une influence sur les croyances religieuses des Slaves. Le christianisme avait pénétré en Russie bien avant que Vladimir en fît la religion officielle. Vers 861 les apôtres des Slaves méridionaux Cyrille et Méthode [1], envoyés par le patriarche Photius en mission chez les Khazars, séjournèrent à Cherson, avant-poste de la civilisation byzantine, qui possédait depuis longtemps une cathédrale et un baptistère. A Kiev même il y avait en 945 des Russes chrétiens, puisque nous avons vu qu'ils prêtèrent dans la chapelle de Saint-Elie le serment que le prince Igor prononça devant l'idole de Peroun. La veuve d'Igor, Olga, se rendit à Tsargrad auprès du basileus Constantin Porphyrogénète et se fit baptiser sous le nom d'Hélène. Mais la droujina du grand prince était encore trop attachée au paganisme. Olga, que l'Église russe a canonisée, ne réussit pas à convertir à sa foi son fils Sviatoslav.

C'est sous son petit-fils que les Slaves orientaux, suivant l'exemple donné par les Bulgares du Danube et les Polonais, embrassèrent définitivement le christianisme. Vladimir, canonisé et qualifié d'égal aux apôtres (isapostolos), fut le Clovis de la Russie. En 988 il mit, s'il faut en croire une légende assez suspecte, le siège devant la ville de Cherson, obligea l'empereur de Byzance à lui donner en mariage sa sœur Anne et consentit en échange à recevoir le baptême. Après avoir abjuré le paganisme dans le baptistère de Cherson, il emmena à Kiev des prêtres grecs qui baptisèrent en masse le peuple russe dans les eaux du Dnêpr.

Ainsi s'explique le prestige de Cherson ou Korsoun qui fut considéré comme une ville sainte [2]. Ce sont probablement des artistes de Cherson qui construisirent et décorèrent les premières églises russes. D'après l'historien de l'Église russe Goloubinski [3], la cathédrale de Cherson aurait servi de modèle à Sainte-Sophie de Kiev. En tout cas les chroniqueurs racontent que Vladimir rapporta de la ville de son baptême des reliques de saint Clément, des icones, deux statues et même « quatre chevaux de

1. Léger, *Cyrille et Méthode*. Étude historique sur la conversion des Slaves au christianisme; Paris, 1868.

2. Chestakov, *Pamiatniki Khristianskavo Khersonesa* (Monuments chrétiens de Cherson), 1908.

3. *Istoria rousskoï tserkvi*, t. I.

bronze[1] (tchetyre koni mêdiany) ». L'épithète de *Korsounski* s'applique en russe à tout objet particulièrement antique et vénérable. Les croix, les icones de la Vierge dites de Korsoun étaient parmi les plus populaires et les Novgorodiens baptisèrent les fameuses portes en bronze de leur cathédrale *portes de Korsoun*.

Conséquences du baptême de la Russie. — Il serait naïf de croire que cette conversion à une religion nouvelle, imposée au peuple russe par un caprice du grand prince de Kiev, ait subitement aboli les croyances héréditaires. Même après avoir précipité Peroun dans le Dnêpr, ses anciens adorateurs continuèrent à lui rendre un culte. Dans la *Chanson d'Igor* qui est attribuée au XIIe siècle, on relève encore des traces nombreuses de paganisme. Les princes russes sont appelés les descendants de Dag-Bog et les poètes « les enfants de Volos ». Les vents sont « les fils de Stribog ». Ce n'est que peu à peu que les icones et les reliques prennent dans la dévotion populaire la place des anciens fétiches.

Mais si l'adoption du christianisme transforme moins le tréfonds des âmes que les pratiques extérieures, le fait que la Russie reçut le christianisme de Byzance et non de Rome devait entraîner pour son avenir des conséquences incalculables.

Au Moyen Age et aujourd'hui encore en Orient, religion est synonyme de civilisation. En devenant une province ecclésiastique de Byzance, la Russie devient du même coup une de ses provinces intellectuelles et artistiques. Elle adopte l'alphabet cyrillique, basé sur l'écriture grecque. Elle lui emprunte son art, indissolublement lié à son culte. A la suite des prêtres de Byzance et de Cherson arrivent des architectes, des mosaïstes, des peintres. Bref la Russie reçoit en même temps que sa religion un art tout fait, adapté à cette religion.

Elle y gagne assurément de participer à une civilisation très ancienne et très raffinée. Mais par contre elle s'isole des peuples de l'Europe occidentale. En se ralliant à la confession orientale, elle se retranche par là même de la communauté plus vivante dont le centre est à Rome.

1. Ce texte a paru suspect à certains critiques qui proposent de lire au lieu de koni (chevaux) ikony (icones).

Il s'est trouvé des écrivains slavophiles pour exalter les avantages de cet isolement. « Exclus de l'unité religieuse du monde romain-germanique, écrit Bestoujev-Roumine, nous y avons peut-être plus gagné que perdu. L'Église romaine a fait son apparition dans les pays slaves avec les missionnaires de race germanique qui ont introduit chez eux des éléments étrangers et provoqué une scission entre les classes supérieures qui parlaient et écrivaient en latin et les classes inférieures qui parlaient l'idiome national ».

Certes grâce à la quasi-identité du slavon d'église créé par les apôtres Cyrille et Méthode et de la langue populaire, la Russie ancienne a échappé à cette dualité de culture dont a souffert la chrétienté occidentale. La dualité de civilisation et d'art est un phénomène qui n'apparaît en Russie qu'au xviii[e] siècle, à la suite des réformes de Pierre le Grand qui séparent de la masse inculte une aristocratie européanisée.

Mais cette homogénéité supérieure de la civilisation byzantino-russe est compensée par de graves inconvénients. La Russie ne participera ni à l'essor de l'architecture gothique ni au mouvement de la Renaissance. Dans le domaine des sentiments, elle ignorera la chevalerie et le culte de la femme. Affranchie de toute subordination vis-à-vis de Rome, elle n'aura aucun secours à en attendre et elle sera abandonnée par l'Europe au temps du joug mongol.

Isolés de la chrétienté latine et germanique, les Russes se trouvent en même temps séparés de leurs frères de race : les Polonais et les Tchèques qui se rattachent à la civilisation occidentale et qui empruntent, avec la religion catholique, l'alphabet latin. L'adoption du rite grec par la Russie rompt à tout jamais l'unité spirituelle du monde slave qui se trouve partagé dès lors en deux groupes hostiles : d'un côté les Slaves latinisés, de l'autre les Slaves byzantinisés. Ce schisme qui s'accomplit au x[e] siècle devait avoir pour les Slaves les conséquences les plus funestes en les empêchant de prendre conscience de leur unité ethnique et en les détournant de leur mission historique : la lutte contre le germanisme.

II. La splendeur de Kiev au XIe et au XIIe siècle.

Cependant cet isolement ne produisit pas immédiatement tous ses effets. La séparation resta d'abord indécise entre les deux Églises. Au début elle ne mettait pas encore obstacle aux mariages entre les fidèles des deux rites. C'est seulement en 1054 qui se brisèrent les liens hiérarchiques entre les Églises d'Orient et d'Occident et que le schisme fut consommé.

Dans la première moitié du XIe siècle, la « Kiovie » était considérée comme faisant partie intégrante du système politique de l'Europe. Suivant une remarque très juste d'Anatole Leroy-Beaulieu [1], « la Russie de Kiev était plus *européenne* que ne le fut jamais la Russie avant le XVIIIe siècle ». Par son mariage avec une Porphyrogénète, sœur des basileis byzantins, Vladimir était devenu le beau-frère de l'empereur germanique Otton II. Son successeur Iaroslav, le Charlemagne de la Russie (1016-1054), contracte des alliances de famille avec les plus grands princes de l'Europe. Un de ses fils épouse la fille de l'empereur de Byzance, Constantin XII Monomaque, un autre la fille d'Harold, dernier roi d'Angleterre de la race saxonne. Quant à ses filles, il les marie l'une avec le roi de Norvège, Harold le Brave, la seconde avec André Ier, roi de Hongrie, la troisième Anne, avec le roi de France, Henri Ier. Beau-père de trois rois, allié aux empereurs d'Orient et de Germanie, le grand prince Iaroslav pouvait se considérer à juste titre comme l'égal des plus puissants monarques d'Occident.

L'entrée d'une descendante des Rourikovitchs dans la famille des Capétiens est un événement particulièrement significatif : c'est le premier lien entre la France et la Russie [2]. L'évêque de Meaux et l'évêque de Châlons, envoyés comme ambassadeurs auprès d'Iaroslav pour lui demander la main de sa fille, ramenèrent en France la jeune fiancée. Le mariage d'Anna Iaroslavna et d'Henri Ier fut célébré à Reims en 1049. Après la mort du roi, en 1060, Anne de Russie se retira à Senlis où elle fonda l'abbaye

1. A. Leroy-Beaulieu, *L'Empire des tsars et les Russes ;* Paris, 1881.
2. Caix de Saint-Aymour, *Anne de Russie, reine de France et comtesse de Valois au XIe siècle ;* Paris, 1896.

de Saint-Vincent[1]. Nous possédons sa signature autographe en caractères slavons sur un diplôme daté de 1063 conservé à la Bibliothèque nationale. C'est un des plus anciens spécimens d'écriture russe qui existent après le manuscrit du célèbre *Evangile d'Ostromir* qui remonte à 1056.

La capitale du grand prince Iaroslav, pittoresquement située sur les hautes falaises de la rive droite du Dnêpr, en face des horizons infinis de la steppe, éclipsait certainement les résidences des premiers Capétiens. Les chroniqueurs étrangers vantent sa richesse et sa magnificence. Un écrivain du commencement du XIe siècle, Dietmar de Mersebourg, déclare que Kiev est une ville extrêmement grande et forte où il y a environ 400 églises et 8 marchés. Adam de Brême l'appelle « la rivale de Constantinople et le plus brillant ornement de la Grèce », c'est-à-dire de l'Orient orthodoxe (*æmula sceptri Constantinopolitani et clarissimum decus Græciæ*).

A défaut de descriptions précises, on voit briller des reflets de la splendeur de Kiev dans les récits épiques des bylines qui célèbrent Ilia de Mourom, le chef des bogatyrs ou paladins de Vladimir, l'héroïque défenseur de la terre russe et surtout dans le *Dit de l'expédition d'Igor* (Slovo o polkou Igorevê) : la seule épopée russe qui nous ait été transmise en manuscrit. Le prince Igor décide de marcher contre les Polovtsiens ; il s'enfonce témérairement à la tête de sa droujina dans l'immensité des steppes. « O terre de Russie, s'écrie-t-il en la perdant de vue, tu t'es cachée derrière les kourganes. » Mais le jeune aventureux qui prétendait boire le Don dans le creux de son casque, est écrasé sous le nombre aux bords de la Kaïala et réussit à grand'peine à s'échapper en traversant nuitamment le Donets à la nage.

C'est en effet des Nomades de la steppe que venait le grand péril auquel « la mère des villes russes » devait bientôt succomber. La Russie kiévienne, simple route commerciale jalonnée de villes marchandes (pogosty) qui servaient d'étapes et d'entrepôts, était difficile à défendre : ce long ruban manquait de corps. Par sa victoire de 1036 Iaroslav réussit momentané-

1. La royale veuve ne resta pas longtemps fidèle au souvenir de son mari. Elle se laissa enlever par un comte de Valois avec lequel elle se mésallia.

ment à débarrasser la steppe des Petchénègues. Mais le danger n'était que différé. Un peu plus tard survient la meute avide des Polovtsiens qui se rue à la curée.

Les discordes fratricides des successeurs de Rourik furent encore plus funestes à Kiev que les incursions des nomades. C'est un prince russe André Bogolioubski qui, en 1109, présida au sac de Kiev et transporta sa capitale à Vladimir. Dès lors la « mère des villes russes » perd toute importance politique et commerciale. Les champs sont abandonnés; les paysans terrorisés s'enfuient en Galicie ou en Souzdalie. Les *Gretchniki* ou marchands grecs de Tsargrad dont les caravanes étaient pillées ou massacrées par les nomades, cherchent des routes plus sûres. Ainsi la décadence de la Russie kievienne était depuis longtemps un fait accompli lorsque apparurent, en 1239, les envahisseurs mongols. Les hordes des Tatars, qui au XIIIe siècle déferlent dans la steppe, ne firent qu'achever l'œuvre de destruction.

CHAPITRE II

LES MONUMENTS DE KIEV ET DE TCHERNIGOV.

Après tant de pillages, c'est miracle qu'il subsiste encore quelque vestige de la Byzance dnéprovienne.

Histoire des monuments de Kiev. — Les principaux monuments de Kiev ont été construits sous les trois grands princes Vladimir, Iaroslav et Iziaslav. Saint Vladimir posa en 989 la première pierre de l'église de la Dormition de la Vierge, plus connue sous le nom d'*église de la Dîme* ou *Désiatine* (Desiatinaïa) parce qu'il la dota de la dixième partie de ses revenus. Son successeur Iaroslav le Grand fonda en 1037, en commémoration de la victoire qu'il avait remportée l'année précédente sur les Petchénègues[1], la *cathédrale Sainte-Sophie* (Kievo-Sofiiski sobor) autour de laquelle gravitaient des églises moins importantes placées sous le vocable de Saint-Georges et de Sainte-Irène, et pour que sa capitale n'eût rien à envier à Constantinople, il la dota d'une *Porte d'or* (Zlatya vrata). — Enfin, du règne d'Iziaslav datent l'église du fameux *monastère des Catacombes* (Petcherski monastyr) construite en 1073 par des architectes de Byzance, *Saint-Michel aux coupoles d'or* (zlatoverkhi) et *Saint-Cyrille d'Alexandrie.*

La plupart de ces monuments ont disparu sans laisser de traces. La Desiatinaïa, que Vladimir avait amoureusement enrichie de colonnes de marbre, de mosaïques et d'icones enlevées à Kor-

1. Sainte-Sophie de Kiev a donc le même caractère historique d'église votive d'action de grâces que la célèbre église de *Vasili Blajennoï* sur la Place Rouge de Moscou, fondée par le tsar Ivan le Terrible en commémoration de la prise de Kazan, ou que la *cathédrale du Sauveur* érigée au pied du Kreml en souvenir de la Guerre Patriotique de 1812.

soun, s'écroula en 1240 sur la tête des Kiéviens qui s'y étaient réfugiés pour échapper au massacre. Les Tatars ruinèrent l'église du monastère Petcherski. Enfin un vandale allemand, le maréchal Munnich, favori de la tsarine Anna Ivanovna, fit sauter, en 1732, la célèbre Porte d'or [1].

Vers le milieu du XVII[e] siècle l'ancienne capitale des grands princes, dont la population était tombée à 5.000 habitants, présentait un spectacle de désolation. Dans sa *Description de l'Ukranie* publiée à Rouen en 1651, le sieur de Beauplan, gentilhomme normand passé au service des rois de Pologne, rapporte que « de tous les temples de Kiov, il n'en est resté que deux pour mémoire, qui sont Sainte-Sophie et Saint-Michel : car de tous les autres il ne s'en remarque que des ruines ».

*
* *

SAINTE-SOPHIE [2].

1. *Architecture.* — Le plan primitif de Sainte-Sophie est assez facile à discerner : car les parties anciennes sont reconnaissables à un appareil de briques carrées, reliées par une épaisse couche de ciment rose. L'église, surmontée de treize coupoles, devait former un carré presque régulier. Une ceinture de galeries à arcades (paperty) l'entourait de tous côtés, sauf à l'est où s'arrondissaient cinq absides semi-circulaires (pl. XII). Sur la façade occidentale s'ouvrait un portique supporté par des colonnes de porphyre, de marbre et d'albâtre. Aux extrémités s'élevaient deux tours rondes (vêji) où étaient logés des escaliers à vis donnant accès aux tribunes et aux appartements du palais contigu à l'église.

Tandis que Saint-Marc de Venise, qui date à peu près de la

1. *Rousskaïa Starina*, 1874, I, 67.

2. On consultera sur la cathédrale de Kiev l'ouvrage monumental publié par la Société russe d'archéologie comme complément aux *Drevnosti rossiiskavo Gosoudarstva* (Antiquités de l'Empire de Russie) sous le titre de *Kievski Sofiiski Sobor* : il comprend un album de dessins exécutés par Solntsev en 1843 qui a paru à Pétersbourg de 1871 à 1887 et un volume de texte rédigé par Aïnalov et Rédine qui n'a paru qu'en 1889. Les mêmes auteurs ont publié en 1899 un second ouvrage illustré sur Sainte-Sophie.

même époque reproduit un modèle purement byzantin : l'église des Saints-Apôtres, il semble à certaines particularités de plan et de structure que Sainte-Sophie de Kiev procède plutôt de la cathédrale de Cherson et de modèles arméniens et géorgiens, notamment de la cathédrale de Mokvi. En tout cas, bien qu'elle soit consacrée aussi à la Sagesse Éternelle, elle ne rappelait que de loin la « Grande Église » de Justinien.

Cette ressemblance a été encore effacée par les réfections du XVIIIe siècle. Au commencement du XVIIe siècle, Sainte-Sophie n'était plus qu'une ruine croulante, à ciel ouvert. Il fallait bien la réparer. C'est à quoi s'employa le métropolite Pierre Mohyla, d'origine valaque, ancien étudiant de l'Université de Paris sous le règne d'Henri IV, qui arracha la cathédrale aux usurpateurs Uniates pour la restituer aux Orthodoxes. Disposant de faibles ressources, il dut se borner à exécuter vers 1633 les réparations de fortune les plus indispensables.

Malheureusement ses successeurs ne se contentèrent pas de consolider le vieil édifice. Leurs transformations et leurs enjolivements altérèrent gravement la physionomie de la cathédrale d'Iaroslav. Vers 1705, le légendaire hetman Ivan Mazépa, incorrigible bâtisseur, s'avisa de la mettre au goût du jour en la coiffant de quatre coupoles supplémentaires et en faisant percer des fenêtres plus larges qu'il encadra de colonnes torses et coiffa de frontons en forme de kokochnik. Un peu plus tard on lui adjoignit un campanile surchargé d'ornements en stuc, dans le style baroque ukrainien. Tant de remaniements hétéroclites et de malencontreuses additions donnent à cette église byzantine du XIe siècle l'aspect décevant d'une Collégiale baroque du XVIIIe.

2. *La décoration murale : mosaïques et fresques.* — Si dans le plan et la construction de la cathédrale kiévienne, on peut discerner des réminiscences de Cherson en Crimée, d'Ani en Arménie ou de Mokvi en Géorgie, en revanche la décoration intérieure de mosaïques et de fresques est purement byzantine. Il n'est pas besoin d'inscriptions en langue grecque pour déceler l'intervention de maîtres byzantins. L'ordonnance, l'iconographie, la facture et le style de ces décorations indiquent assez clairement leur provenance.

A) *Mosaïques.* — La décoration en mosaïque du « temple de Sainte-Sophie » est une des merveilles qui étonnèrent le plus le sieur de Beauplan lors de son séjour en « Ukranie » : « L'on y voit, écrit-il, les murailles rehaussées de plusieurs figures et histoires à la mosayque et ce travail est fait de fort petites pierres de diverses couleurs, resplendissantes comme du verre, lesquelles sont si bien adaptées qu'on ne saurait discerner si c'est peinture ou tapisserie ».

La mosaïque est avec l'émaillerie cloisonnée l'art byzantin par excellence. On sait les chefs-d'œuvre décoratifs que réalisèrent avec ces marqueteries de prismes de marbre et de pâtes de verre diversement colorées les maîtres mosaïstes de Constantinople, de Salonique, de Ravenne, de Venise et de Palerme. Les mosaïques de Sainte-Sophie de Kiev occupent une place importante dans ce trésor de « peintures pour l'éternité ». En dehors de leur intérêt artistique et iconographique, elles ont le privilège d'être presque seules à représenter en Russie cet art somptuaire qui ne tarda pas à être supplanté par la peinture à fresque.

Byzantines par leur technique, les mosaïques de Kiev le sont aussi par leur ordonnance et leur iconographie. Elles sont disposées suivant le schéma commun à toutes les églises grecques de cette époque, tel qu'il apparaissait jadis à la Nea de Constantinople, tel que nous la retrouvons encore aujourd'hui dans les petites églises de Saint-Luc en Phocide ou de Daphni en Attique.

Au sommet de la coupole centrale trône le *Pantocrator,* symbole de l'Église céleste. Autour de lui quatre anges revêtus du costume impérial, le globe dans une main et le labarum dans l'autre, montent une garde d'honneur. Un peu plus bas, dans une deuxième zone, prend place la cohorte des douze Apôtres. Enfin sur les pendentifs, les quatre Évangélistes, qui portent la parole de Dieu aux quatre extrémités du monde, servent de traits d'union entre le ciel et la terre.

Dans la conque de l'abside se dresse, complètement isolée sur un fond d'or, une *Vierge orante* de proportions colossales : symbole de l'Église terrestre qui intercède pour le salut des hommes (pl. XIII). Elle est vêtue d'un long khiton à manches bleu

indigo sur lequel est jeté un voile (maforii) [1] de couleur lilas dont les extrémités se croisent sur sa poitrine et qui est brodé, suivant une très ancienne tradition iconographique, de trois croix blanches : une sur le front, les deux autres à la hauteur des épaules. Chaussée de sandales de pourpre, insigne de la dignité impériale, elle est montée sur une de ces petites estrades mobiles ornées de perles et de pierres précieuses qu'on plaçait sous les pieds des basileis dans les grandes réceptions de la cour de Byzance. Cette Vierge orante, au type sévère de matrone, est vénérée à Kiev sous le vocable de *Mur indestructible* (Nerouchimaïa stêna) : allusion au douzième ikos de l'Hymne akathiste (Radouisa Tsarstvia nerouchimaïa stêna) ou à la Vierge miraculeuse de l'église des Blachernes, protectrice des murailles de Constantinople. Une légende se forma, comme toujours, pour justifier ce surnom : au cours des travaux de construction, l'église Sainte-Sophie se serait écroulée tout entière sauf le mur de l'abside qui resta intact grâce à sa Vierge en mosaïque.

Au-dessous de la Vierge orante qui incarne l'Église terrestre, la *Communion des apôtres,* qui est représentée dans l'hémicycle du bêma, rappelle l'institution du principal sacrement de l'Église : le mystère de l'Eucharistie (Taïnstvo Evkharistii) [2]. Ce sujet symbolique, qui remplace habituellement dans l'iconographie byzantine l'agape de la Cène, se retrouve notamment dans la métropole de Serrès en Macédoine [3]. Le centre de la composition est occupé par l'autel surmonté d'un baldaquin ou ciborium dont on n'aperçoit que trois colonnes ; la table de l'autel est couverte d'un corporal de brocart sur lequel sont posés les instruments du Saint-Sacrifice : la patène (*diskos*), l'astérisque ou étoile (*zvêzditsa*), sorte de cloche ajourée formée de deux lames métalliques recourbées qui protège les saintes parcelles, la lance (*kopié*) : petit couteau dont le prêtre se sert pour détacher du pain de l'offrande la partie qui doit être consacrée, et la petite cuiller

1. Le maforii, du grec *maphorion*, apocope d'*omophorion*, est un long voile « couvrant les épaules » (*ômos*) que portaient les matrones byzantines. Il correspond au pokrov russe.

2. On trouvera une bonne reproduction de la Communion des apôtres en trois grandes planches en couleurs dans la monographie publiée par la Société russe d'Archéologie sous le titre de *Kievski Sofiiski sobor.*

3. Perdrizet et Chesnay, *La métropole de Serrès,* Mon. Piot, 1904.

liturgique (*ljïtsa*) avec laquelle le prêtre retire du calice une parcelle du Pain eucharistique détrempée dans le Précieux Sang pour l'introduire dans la bouche du communiant. De chaque côté de l'autel deux anges nimbés, vêtus en diacres, éventent les saintes espèces avec le chasse-mouches sacramentel, sorte d'éventail en forme de disque étoilé qu'on appelle flabellum dans la liturgie latine et *riphidion* (en russe *ripida*) dans la liturgie grecque. Le Christ, représenté deux fois « en juxtaposition » à droite et à gauche du ciborium, offre lui-même le pain et le vin à deux théories d'apôtres qui s'avancent vers lui processionnellement, le corps en avant, les mains tendues, comme s'ils ne pouvaient résister à l'élan de leurs âmes. A la double procession se joignent les grands prêtres Aaron et Melchisedec, préfigures du Christ pontife dans l'Ancien Testament.

Telle est la décoration symbolique de la coupole et du sanctuaire. Celle de l'église proprement dite où s'assemblent les fidèles a un caractère plus narratif et pour ainsi dire plus anecdotique. Le cycle des douze grandes fêtes du Christ et de la Vierge qui se déroule dans la nef s'ouvre par l'*Annonciation,* divisée en deux parties, suivant un usage qu'on observe dès le v[e] siècle, sur les piliers nord et sud de l'Arc triomphal[1]. Cet emplacement est toujours réservé à l'Annonciation parce que, dans la symbolique chrétienne, l'arc triomphal du sanctuaire figure la « porte close » de la vision d'Ezéchiel, emblème de l'Immaculée Conception. La « Très Pure », vêtue, exactement comme la Vierge orante de l'abside, d'un khiton bleu et d'un maforii lilas, est en train de filer un écheveau de pourpre pour le voile du Temple (Protévangile de Jacques). Elle écoute debout le divin message dans l'attitude respectueuse qu'exige le cérémonial byzantin. Le commentaire subtil que Mésaritès donne de ce sujet dans sa description des mosaïques aujourd'hui détruites de l'église des Saints-Apôtres s'applique à merveille à la composition du mosaïste de Kiev. « Étonnée par l'apparition subite de Gabriel, elle s'est levée du siège sur lequel elle travaillait. Elle est toute droite comme pour écouter un ordre royal, prudente à répondre à cause de la chute d'Ève. »

1. Sur les chasubles et les dalmatiques, ce sujet est également coupé en deux et brodé sur les deux épaules.

Il serait fastidieux d'analyser par le menu toutes les compositions qui tapissent les murs ou les piliers de Sainte-Sophie : car elles ne présentent aucun caractère original. Après les mosaïques de la coupole et de l'abside, les seules parties de cette décoration qui méritent de retenir l'attention sont les fresques des escaliers.

B) *Fresques.* — Une des particularités qui distinguent en effet le sobor de Kiev des autres églises byzantines du XIe siècle, par exemple de Saint-Marc de Venise, c'est la part importante concédée dans sa décoration à la fresque. Il semble que la mosaïque se soit acclimatée difficilement en Russie, soit parce qu'elle était trop onéreuse, soit parce qu'elle exigeait une main-d'œuvre étrangère.

Les fresques les plus curieuses de Sainte-Sophie sont celles qui ornent les spires des deux escaliers à vis montant aux tribunes, d'où les grands princes pouvaient sans sortir de leur palais assister aux offices[1]. Découvertes sous le badigeon en 1843, elles ont été malheureusement très restaurées. Elles représentent les jeux de l'hippodrome et du cirque de Byzance, en présence de l'empereur et de l'impératrice assis avec les personnages de leur suite dans une loge (kathisma). Les auriges attendent derrière les barrières le moment de lancer leurs chevaux dans l'arène. Plus loin des bêtes fauves sont poursuivies par des meutes de chiens et des cavaliers armés de lances. Des mimes et des histrions s'exhibent sur des tréteaux. Un acrobate tient une longue perche au sommet de laquelle grimpe son compagnon. A côté un gladiateur s'avance, la hache au poing, contre un belluaire armé d'une pique et affublé d'une tête d'ours.

Le livre de Constantin Porphyrogénète sur les Cérémonies de la cour de Byzance nous donne la clef de ce dernier sujet. Dans le chapitre sur les *Jeux gothiques*, il est dit que ces divertissements avaient lieu le neuvième jour de la fête de Noël et qu'à cette occasion les invités de l'empereur se déguisaient en Goths, avec des masques et des peaux de bêtes. Les fresques de Kiev ne

1. Kondakov, *Histoire de l'art byzantin,* II, p. 18. — *O freskakh lêstnits Kievo-Sofiiskavo sobora* (Fresques des escaliers de la cathédrale Sainte-Sophie de Kiev), (Zapiski, de la Soc. russe d'Archéologie, t. III).

sont pas la seule représentation figurée que nous possédions de ce *Ludus gothicus,* si prisé des ambassadeurs étrangers. Strzygowski a publié un bas-relief en pierre du Musée de Berlin provenant de Tousla en Asie Mineure qui représente un combat de gladiateurs dont l'un est coiffé d'une tête de loup [1].

Comment des scènes profanes, d'un caractère aussi peu édifiant, pouvaient-elles être tolérées dans une église? Il est vrai que les tourelles d'escalier sont assez éloignées du sanctuaire. Mais néanmoins, elles font partie intégrante de la construction et les moins religieux ne peuvent s'empêcher d'être étonnés ou même offusqués par la présence de ces scènes de cirque dans la maison de Dieu. Ce sont là des scrupules tout modernes, aussi étrangers aux Byzantins du XIe siècle qu'aux imagiers et aux huchiers de nos cathédrales gothiques. De même que la piété de nos ancêtres n'était nullement choquée par les « drôleries » souvent irrévérencieuses et obscènes dont s'égayaient les gargouilles et les miséricordes, l'introduction de peintures profanes dans les églises n'avait aux yeux des Byzantins rien de sacrilège. Nous savons qu'à Constantinople, sous le règne des empereurs iconoclastes, les figures du Christ et des saints avaient été remplacées par des « scènes sataniques », courses de chevaux, chasses, jeux de l'hippodrome. Le plafond de la chapelle Palatine à Palerme offre le même spectacle que les escaliers de Sainte-Sophie : on y voit des luttes d'athlètes, des esclaves musiciens jouant de la flûte et du chalumeau. D'ailleurs il ne faut pas oublier que Sainte-Sophie était, comme la Chapelle des rois normands de Palerme, une église « palatine ». Les escaliers des tribunes conduisaient aux appartements du prince : dès lors il était naturel de les considérer autant comme une annexe du palais que comme une dépendance de l'église et, dans ce cas, des sujets profanes y étaient parfaitement à leur place.

Quoi qu'il en soit, ce qu'il importe surtout de constater, c'est le caractère purement byzantin de cette décoration. Ces fresques ne représentent pas, comme il serait naturel, les divertissements princiers de la cour de Kiev, mais des spectacles de l'hippodrome de Byzance, sans aucun rapport avec la vie russe. A cet

1. Jahrbuch der preuss. Kunsts., 1898. — Dalton, *op. cit.*, p. 161.

égard Kondakov a raison de dire que la cathédrale de Kiev est moins un monument de l'art russe qu'un monument de l'art byzantin en Russie [1].

*
* *

Églises Saint-Michel et Saint-Cyrille. — Les quelques fragments de décoration byzantine qui subsistent dans les autres églises de Kiev n'ajoutent rien à ce que nous apprend Sainte-Sophie. Le « temple de Saint-Michel » qui, pour employer les expressions du sieur de Beauplan [2] est appelé « le toict d'or, d'autant qu'il est couvert de platines dorées » a conservé une mosaïque absidale qui représente comme à Sainte-Sophie la Communion des Apôtres. A en juger par les inscriptions en langue slavonne et le style rudimentaire des figures sans os et sans muscles qui ne sont que de simples silhouettes, ce serait l'œuvre la plus ancienne des mosaïstes russes.

Les fresques du monastère Saint-Cyrille, maladroitement restaurées en 1881, ne présentent plus guère qu'un intérêt iconographique : elles illustrent, dans le style de la mosaïque, les principales scènes de la vie de l'évêque d'Alexandrie, patron du couvent. Les figures figées, rigoureusement frontales, ont un caractère plus monumental que pittoresque.

En dehors des mosaïques et des fresques, il est probable que la décoration des églises kiéviennes comportait des peintures mobiles, exécutées sur panneaux de bois à l'encaustique ou à la détrempe, autrement dit des icones. Malheureusement il est difficile de s'en faire une idée précise.

Les icones du Sinaï, rapportées au Musée de l'Académie Ecclésiastique ou Séminaire de Kiev par l'évêque Porphyre, offrent un très grand intérêt historique parce qu'elles nous font saisir le lien qui unit la peinture d'icones byzantine aux portraits hellénistiques du Fayoum ; mais elles ne relèvent à aucun degré de l'art russe.

Les chroniques mentionnent un saint Olympe (Alimpi ou Alipi), moine au couvent Petcherski de Kiev, qui vivait à la fin

1. Kondakov et Tolstoï, *Rousskia Drevnosti*, 4e fascicule.
2. Description de l'Ukranie, *op. cit.*

du xi[e] et au commencement du xii[e] siècle et qui serait par conséquent le premier peintre connu d'origine russe[1]. Les icones de la Vierge de Vladimir de la cathédrale de Rostov et du Christ en Roi des Rois (Tsar Tsarem) de la cathédrale de la Dormition de Moscou sont peut-être de sa main : mais elles sont dans un si pitoyable état de conservation que toute appréciation est impossible.

Parmi les monuments qui appartiendraient à l'époque kiévienne, Kondakov ne trouve guère à citer que les icones de saint Pantéleimon et des apôtres Pierre et Paul à l'Académie ecclésiastique de Kiev et une petite *Crucifixion* au Musée russe de Pétrograd[2]. Aucun document ne permet de les dater avec certitude et en général les icones enfumées et d'aspect archaïque que certains archéologues attribuent avec assurance au xi[e] ou au xii[e] siècle sont d'une époque beaucoup plus tardive.

En somme, on peut dire que, pratiquement, l'histoire de l'icone russe ne commence qu'au xiv[e] siècle, à Novgorod.

Églises de Tchernigov (ukr. Tchernyhiv). — La ville qui, après Kiev, a conservé les monuments les plus intéressants de l'époque des grands princes est Tchernigov. La *cathédrale de la Transfiguration du Sauveur* (*Spaso-Preobrajenski sobor*) a été construite vers 1031 par le prince Mstislav Vladimirovitch, fils de saint Vladimir. Son palais communiquait comme celui de Kiev avec les tribunes (khory). Ruinée par les Tatars en 1240, cette église fut encore saccagée plus tard par les Polonais.

Près de Tchernigov fut fondée, vers 1069, l'église de la Vierge du *monastère Eletski*, ainsi appelé parce qu'on trouva sur son emplacement une icone miraculeuse en bois de sapin (elovy); ses coupoles ont été modernisées. Quant à l'église *Saint-Basile* (*Vasili*) d'Ovroutch qui remonte au milieu du xii[e] siècle, elle a été entièrement restaurée en 1908 par l'architecte Chtchousev.

Tous ces monuments ont été construits, au témoignage des chroniqueurs, par des Grecs venus de Constantinople. C'est tou-

1. Ouspenki, *Zamêtki o drevne-rousskom ikonopisanii* (Notes sur l'ancienne iconographie russe); Petr., 1901.
2. *W. de Grüneisen.* — La piccola icona bizantina del museo Alessandro III, à Pietroburgo, Rassegna d'Arte, 1904.

jours la même formule de l'église cubique à coupole reposant sur quatre piliers par l'intermédiaire de pendentifs. Les façades sont divisées par des pilastres reliés entre eux par des arcs qui correspondent aux voûtes en berceau. Le toit, au lieu d'être à deux versants comme dans les basiliques d'Occident, porte directement sur l'extrados des voûtes.

Dans la Russie kiévienne comme à Byzance, les coupoles sont le principal élément de la construction et de la décoration. L'effort des architectes consiste à leur donner une silhouette plus élégante en les dressant sur des tambours cylindriques ou polygonaux et à les grouper harmonieusement autour de la coupole centrale.

Cependant certains motifs de l'architecture de Tchernigov semblent empruntés à l'art roman ; notamment les frises de colonnettes posées sur consoles qui ornent la partie haute des absides, les arcatures aveugles qui règnent sur les trois autres côtés, les chapiteaux ornés d'entrelacs.

Dans quelle mesure ces éléments que nous retrouverons plus tard à Novgorod et à Vladimir proviennent-ils de l'architecture arménienne du Caucase, c'est ce qu'il est difficile de démêler avec certitude.

*
* *

Les sources de l'art kiévien : Byzance ou le Caucase? — Dans un ouvrage récent[1], l'archéologue russe Schmidt s'est efforcé de démontrer avec une grande abondance d'arguments que la construction et la décoration des églises de Kiev et de Tchernigov présentent beaucoup plus d'analogies avec l'art caucasien qu'avec l'art proprement byzantin.

Il fait observer notamment que les fondations de la Desiatinaïa reposent sur des poutres en bois noyées dans un lit de ciment : procédé inconnu à Constantinople; — que le plan basilical de Sainte-Sophie, d'une largeur anormale, puisque l'église est plus large que longue, rappelle beaucoup plus l'église de Mokvi en Abkbazie que la Nea de Constantinople; — que la juxtaposition de mosaïques et de fresques dans un même édifice est

1. Schmidt, *Iskousstvo drevnoï Rousi Oukraïny* (L'art de la vieille Russie d'Ukraine); Kharkov, 1919.

une hérésie esthétique inconnue aux maîtres byzantins ; — que la Communion des apôtres et le Deïsous sont les sujets de prédilection des maîtres caucasiens pour la décoration des absides. Et de tout cet ensemble de faits, il conclut que les racines de l'art kiévien s'enfoncent non pas à Constantinople, mais au Caucase.

Le vice de toute cette argumentation, c'est que, comme les monuments de l'art caucasien sont encore plus mal conservés et plus mal étudiés que les monuments kiéviens, elle s'appuie sur des hypothèses incontrôlables. Sans nier toute relation artistique entre le Caucase et Kiev, nous estimons, quant à nous, que cette influence qui deviendra prépondérante dans la *Nouvelle Russie* de la Volga, reste au second plan dans la *Vieille Russie* de Kiev et que l'art kiévien dans son ensemble doit beaucoup plus à Byzance et à Cherson qu'à l'Arménie et à la Géorgie.

LIVRE III

NOVGOROD

Kto protiv Boga i Velikavo Novgoroda ?

« Qui peut résister à Dieu et à Novgorod le Grand? »

CHAPITRE I

LE MILIEU.

Tandis que Kiev succombait sous les coups des nomades de la steppe : Petchénègues, Polovtsiens, Tatars, Novgorod, situé à l'autre extrémité de « la route du pays des Variagues au pays des Grecs », échappait à l'invasion mongole du XIII[e] siècle et survivait presque seul à la ruine de la Russie kiévienne et souzdalienne. Entre la déchéance de Kiev et l'avènement de Moscou, c'est Novgorod qui occupe le devant de la scène et qui est la véritable capitale de la civilisation russe.

Son évolution artistique est donc beaucoup moins écourtée que celle de Kiev ou de Vladimir : phares éclatants allumés par Byzance et presque aussitôt éteints par la barbarie mongole. Elle se prolonge sans éclipse du XI[e] au XVI[e] siècle jusqu'au jour où les tsars moscovites, jaloux de l'indépendance de la république du nord, la noient dans un bain de sang.

Novgorod s'oppose en outre à Kiev par deux différences fondamentales dont nous aurons à déduire les conséquences au point de vue de l'art : 1° de par sa situation géographique et la nature de ses relations commerciales, Novgorod se trouve en rapports non seulement avec Byzance, mais surtout avec le monde ger-

manique ; — 2° tandis que Kiev est une résidence princière, Novgorod est une république bourgeoise, analogue aux « communes », françaises et italiennes ou aux « villes libres » allemandes du moyen âge.

a) *Relations commerciales de Novgorod avec Constantinople et avec la Hanse germanique.* — La situation de Novgorod, à l'extrémité nord-ouest de la Russie, peut nous sembler aujourd'hui assez *excentrique.* C'est presque une ville frontière, jetée en poste d'avant-garde à la lisière du monde slave, à proximité de populations allogènes : Finnois d'Estonie, Lettons de Courlande et de Livonie, Allemands des Provinces Baltiques. Mais au IXe siècle, à l'époque où fut fondée cette « ville neuve » qui est une des plus anciennes de la Russie, les Slaves n'avaient pas encore colonisé à l'est la Moscovie et s'étendaient beaucoup plus loin vers l'ouest. La ligne Novgorod-Kiev était l'axe de la Russie.

L'éloignement relatif de Novgorod devait d'ailleurs lui rendre d'inappréciables services : ce fut la garantie de son indépendance vis-à-vis des grands princes de Kiev, de sa sécurité vis-à-vis des hordes nomades de l'Asie.

Le grand avantage de la situation de cette ville, à une époque où toutes les communications se faisaient par eau, c'est qu'elle se trouvait au centre d'un vaste réseau fluvial et lacustre qui lui ouvrait des voies d'accès dans toutes les directions. Le Volkhov sur lequel elle est située permet aux barques d'un assez fort tirant d'eau de descendre jusqu'au golfe de Finlande par le lac Ladoga et la Néva sans qu'aucun obstacle arrête la navigation ; la ville voisine de Pskov était, à cet égard, en état d'infériorité parce que le cours de la Narova qui lui sert de débouché sur le golfe de Finlande est encombré de rapides qui obligent les bateaux à rompre charge. Au sud, la Lovat qui prolonge le Volkhov par delà le lac Ilmen donne accès à la Dvina qui mène au golfe de Riga, au Dnêpr qui conduit à la Mer Noire, à la Volga qui débouche dans la Caspienne.

Cette facilité de communications dans tous les sens était très favorable au commerce. Or la prospérité de Novgorod ne pouvait être basée que sur le commerce. Car le sol pauvre de cette région couverte de marécages et de forêts se prêtait mal à

l'agriculture et ne produisait pas le blé nécessaire à la consommation des habitants.

Cette vocation pour le commerce d'outre-mer se reflète dans les récits des bylines [1]. Le cycle *maritime* de Novgorod contraste avec le cycle *terrien* de Kiev. Les héros de la geste de Kiev, c'est Ilia de Mourom, l'ataman des bogatyrs, le défenseur de la terre russe contre les Polovtsiens et les Tatars, c'est Mikoula Selianinovitch (Nicolas fils de paysan), l'Hercule laboureur qui défriche les sylves moscovites et dont la charrue, heurtant du soc les pierres du sillon, se fait entendre à trois journées de distance. Au contraire le héros par excellence de la geste de Novgorod est un navigateur, Sadko, le riche marchand qui « en suivant le Volkhov arrivait au lac Ladoga, — du lac Ladoga dans la Néva, — par la Néva dans la mer bleue ». Sadko joue de la harpe au bord du lac Ilmen. Le roi des eaux (vodianik), pour le récompenser, l'engage à parier avec les marchands de Novgorod qu'il y a dans le lac Ilmen des poissons aux nageoires d'or. Sadko gagne son pari et du même coup toutes les marchandises du bazar. C'est ainsi qu'il devient le plus riche marchand de Novgorod. — Pendant un de ses voyages, il se jette dans la mer pour apaiser la tempête qui fait rage. Il arrive dans le palais du roi de la mer et le fait danser au son de sa harpe. Mais Mikoula de Mojaïsk, c'est-à-dire saint Nicolas, patron des marins, lui demande de briser sa gouzla parce que la danse du roi de la mer soulève les flots qui engloutissent les vaisseaux. Sadko revient à Novgorod, comblé de richesses, bâtit des églises dont il fait dorer les croix et même les tuiles, enrichit de pierreries les icones, couvre d'or les portes saintes des iconostases.

Il est possible que les Novgorodiens aient emprunté cette légende de Sadko à leurs voisins finnois. Car l'épopée finnoise du *Kalevala* parle d'un vieillard à barbe d'algues vêtu d'écume qui vit dans les profondeurs de la mer, se plaît à soulever des tempêtes et aime si passionnément la musique que, quand le héros de Kalevala laisse tomber sa harpe (kantele) dans la mer, il s'en empare aussitôt. Ces analogies sont trop précises pour

1. Rambaud, *La Russie épique*, op. cit.

être fortuites. Mais, même en admettant que les Novgorodiens se soient approprié une légende finnoise, il n'en est pas moins caractéristique qu'ils aient élu un marin comme type symbolique de leur race de marchands.

Deux routes maritimes s'ouvraient à leurs navires : la Mer Noire et la Baltique. Jamais les Novgorodiens ne dépassèrent ces deux mers presque fermées. Leurs colonnes d'Hercule furent le Bosphore et le Sund. Les deux pôles de leur trafic étaient Constantinople, la Ville impériale et Lübeck, capitale de la Ligue hanséatique.

Les relations de Novgorod avec Constantinople étaient fréquentes. Chaque printemps, les caravanes de marchands novgorodiens descendaient le Dnêpr et faisaient voile vers la Corne d'Or. Aux marchands se joignaient les pèlerins allant en Terre Sainte. Nous possédons le récit de voyage d'un de ces pèlerins[1] qui séjourna à Constantinople en 1200, à la veille de la conquête latine, et devint par la suite archevêque de Novgorod. Il énumère les « Mirabilia » de la Ville Impériale, mentionne à Sainte-Sophie « la grande image des saints Boris et Glêbe qui sert de modèle aux peintres », s'exclame devant les fresques du Baptistère où est peinte toute l'histoire du baptême du Christ dans le Jourdain. Mais il réserve toute sa vénération pour les innombrables reliques des églises et des couvents de Constantinople : la table sur laquelle mangea la Sainte Trinité des anges, une croix faite avec les sarments de la vigne de Noé, la trompette de Josué qui fit tomber les murs de Jéricho et la corne du bélier d'Abraham. « Les anges, dit le pieux pèlerin, annonceront avec cette trompette et cette corne le Second Avènement de Notre-Seigneur. »

Ce qu'il importe surtout de noter, c'est que ce courant de pèlerinages ne s'arrête pas avec l'invasion tatare. Nous avons des « *itinairaires de Novgorod à Jérusalem* » qui datent du XIVe et du XVe siècle. Étienne de Novgorod, qui visite Constantinople vers 1350, raconte qu'il y avait au couvent du Stoudios, célèbre par ses calligraphes et ses enlumineurs, des moines novgorodiens. « Nous rencontrâmes Ivan et Dobrila, nos compatriotes de Nov-

1. *Poutechestvie novgorodskavo arkhiepiskopa Antonia,* Petr., 1872, traduit en français par Mme Khitrovo dans les *Itinéraires russes en Orient*, Genève, 1889.

gorod et nous nous réjouîmes fort : car ils avaient disparu sans laisser de traces : ils vivent actuellement ici en copiant les Saintes Écritures dans le couvent Stoudios. » « On envoyait, ajoute-t-il, beaucoup de livres de ce couvent en Russie. » — Ignace de Smolensk confirme en 1389 l'existence d'une colonie russe à Constantinople. « Les Russes qui demeuraient dans la ville vinrent nous voir : ce fut une grande joie des deux côtés ».

L'itinéraire suivi par les pèlerins était variable : suivant qu'ils prenaient la route du Don ou du Dnêpr, le port d'embarquement pour Constantinople était Azov ou Bêlgorod (Belgrad), plus connu sous son nom turc d'Akkerman. Ignace de Smolensk s'embarque dans la ville « franque » d'Azov, occupée à cette époque par les Génois. L'archimandrite Grethenios et le moine Épiphane gagnent au contraire le port de Bêlgorod par la Russie blanche et la Valachie. Le hieromonakh Zosime commence en 1419 par faire une retraite au couvent Petcherski de Kiev avant de s'embarquer, lui aussi, à Bêlgorod pour visiter les églises de Constantinople, les couvents de la Sainte Montagne et Jérusalem où il arrive à temps pour assister au miracle des lampes dans l'église de la Résurrection le jour du Vendredi Saint[1].

Mais Constantinople était bien loin tandis que la Scandinavie et l'Allemagne se trouvaient à proximité. Il était donc fatal que Novgorod nouât des relations encore plus intimes avec les pays de la Baltique, c'est-à-dire avec le monde germanique.

La Baltique était alors une mer hanséatique et elle le resta du XIIe au XVIe siècle. Sans doute la Hanse avait aussi d'importants comptoirs sur la Mer du Nord, à Bergen en Norvège, à Londres en Angleterre, à Bruges en Flandre. Mais la Baltique ou Mer de l'Est (Ostsee) était son véritable domaine. On trouve des marchands de Lübeck installés dès le XIe siècle à Visby, dans l'île de Gotland. Un peu plus tard ils fondent des comptoirs à Riga en Livonie et à Revel en Estonie où ils précèdent les chevaliers Porte-Glaive. Après avoir pris pied dans les îles et sur les côtes, les Hanséates pénètrent dans l'intérieur de la Russie en remontant la Narova et la Néva. Ils s'établissent à Pskov, à Staraïa

1. *Itinéraires russes en Orient*, op. cit.

Ladoga, à tous les débouchés du réseau des lacs. Mais c'est Novgorod qui devient leur principal entrepôt en pays slave. Retranchés dans leurs comptoirs fortifiés du « Quartier du Commerce » où ils peuvent défier les sièges, les Allemands concentrent dans leurs mains et monopolisent pendant trois siècles tout le commerce extérieur de la Russie avec l'Occident[1]. Les Novgorodiens se contentent du rôle subalterne et profitable d'intermédiaires.

Ainsi en s'affiliant à cette puissante organisation commerciale, Novgorod entre dans l'orbite de la civilisation germanique. Des relations de voisinage particulièrement étroites s'établissent avec Riga, Revel et Visby.

C'est en 1160 que des marchands de Lübeck avaient fondé Riga à l'embouchure de la Dvina. La Ligue hanséatique et l'Ordre Teutonique qui y avait dressé une Bastille carrée flanquée de tours marquèrent la capitale de la Livonie d'une empreinte germanique. L'église Saint-Pierre, construite par un architecte mecklembourgeois, imite Notre-Dame (Marienkirche) de Rostock. La gilde des marchands allemands célibataires avait élu domicile dans la célèbre *maison des Têtes Noires,* ainsi appelée à cause de la tête de Maure de saint Maurice qui figurait dans ses armoiries.

La ville estonienne de Revel, qui s'affilie en 1285 à la Ligue hanséatique, a conservé également, malgré la domination russe, la marque de ses origines germaniques. On y retrouve partout la trace des Hanséates : à l'église Saint-Nicolas, que décorent des retables allemands en bois sculpté et une Danse des Morts imitée du *Totentanz* de la Marienkirche de Lübeck, au vieux Rathaus du XIV[e] siècle, à la *maison des Têtes Noires* timbrée des armoiries des quatre principaux comptoirs de la Hanse : Bruges, Londres, Bergen et Novgorod.

Si les armoiries de la capitale de l'île de Gotland Visby ne figurent pas sur cette façade, c'est qu'au XV[e] siècle ce grand emporium de la Baltique, saccagé en 1361 par Valdemar de Danemark, était déjà une ville morte. Sa période de prospérité date des XII[e] et XIII[e] siècles. Elle conserve dans sa ceinture de

1. Berejkov, *Du commerce de la Russie avec la Hanse jusqu'à la fin du* XV[e] *siècle*, 1879. — Winckler, *Die deutsche Hanse in Russland;* Berlin, 1886.

murailles une dizaine d'églises en ruines de cette époque où le style byzantin importé par Novgorod se marie étrangement au gothique allemand. Non loin de *l'église des Grecs* Saint-Lars (Saint-Laurent), dont le plan carré et la voûte domicale attestent l'influence byzantine, se dressait la cathédrale Notre-Dame, *église de la nation allemande,* dont les trois nefs de hauteur égale, construites sur le type des « Hallenkirchen » germaniques étaient surmontées d'un étage qui servait de consulat aux marchands de Lübeck.

Nous retrouverons à Novgorod ce curieux mélange d'influences byzantines et germaniques avec une prédominance beaucoup plus marquée de l'élément byzantin.

b) *Grandeur et décadence de la République de Novgorod.* — Le second trait de la physionomie de Novgorod qu'il importe de mettre en lumière est sa constitution républicaine qui forme un contraste si frappant avec le régime autocratique de Kiev et de Vladimir.

A l'origine la constitution de Novgorod était semblable à celle des autres villes[1]. Les impôts étaient perçus au profit du grand prince de Kiev qui déléguait pour le représenter son fils ou un de ses proches parents. C'est à partir de la mort de Vladimir Monomaque qu'apparaissent des institutions originales. Les Novgorodiens profitent de leur isolement à l'extrémité nord-ouest de la Russie et des discordes incessantes des princes pour obtenir des privilèges. Ils s'arrogent le droit d'élire le *posadnik* qui, au lieu d'être le mandataire du prince, devient le représentant des intérêts de Novgorod. A partir de la seconde moitié du XIIe siècle, ils choisirent leur évêque parmi le clergé local : le métropolite de Kiev n'a plus que le droit de le confirmer (roukopolagat).

Les Novgorodiens imposent aux princes de véritables contrats (riady). Le prince doit s'engager par serment en baisant la croix à respecter les privilèges octroyés par Iaroslav, à ne pas révoquer les magistrats sans jugement, à ne pas fermer les comptoirs de marchands étrangers. En somme il est considéré comme un condottiere à la solde de la ville. Son rôle est de protéger le

1. Klioutchevski, *Cours d'histoire russe;* Moscou.

commerce : en échange de quoi les habitants consentent à lui payer des impôts.

Peu à peu, la réalité du pouvoir passe du prince ou de son lieutenant (*namêstnik*) à l'assemblée du peuple : le *vêtché*[1] et au bourgmestre élu : le *posadnik*. Le vêtché s'assemblait au son de la cloche du beffroi, facile à distinguer des cloches d'églises, sur la grande place du *Quartier du Commerce* appelée cour d'Iaroslav. C'était le quartier populaire, par opposition au *quartier de Sainte-Sophie*, sur la rive gauche du Volkhov, dont le Kreml servait de résidence au prince et à l'évêque. Les organes exécutifs du vêtché étaient deux hauts fonctionnaires élus : le posadnik et le tysiatski : l'un administrateur civil, l'autre gouverneur militaire et préfet de police. Les Allemands appelaient le posadnik Burggraf et le tysiatski Herzog. Le Conseil des Seigneurs (Sovêt gospod, Herrenrath) préparait les projets de lois soumis au vêtché. Présidé par l'archevêque, il se composait du namêstnik du prince, des posadniki et des tysiatskié honoraires et en exercice, et des starostes de quartiers.

Malgré ces institutions d'apparence démocratique, les luttes de classes étaient très ardentes et des batailles sanglantes se livraient souvent sur le pont du Volkhov entre le patriciat des boïars et des riches marchands (jitié lioudy) qui formait une oligarchie très fermée et la plèbe des artisans (tchernye lioudy). Par ces conflits sociaux, Novgorod ressemble à nos « communes » turbulentes du Moyen Age, toujours en révolte contre leur évêque.

Ces germes de décomposition ne se développèrent qu'assez tard. Profitant de l'effacement des principautés kiévienne et souzdalienne, anéanties par l'invasion mongole, la République du Volkhov arriva, au XIV[e] siècle, à un haut degré de puissance. Le voyageur français Gilbert de Lannoy parle de « la grant Noegarde » comme d'une « merveilleusement grant ville ». C'est de cette époque que date l'orgueilleux dicton : *Kto protiv Boga i Velikavo Novgoroda* ». Qui pourrait résister à Dieu et à Novgorod le Grand ?

1. Le mot *vêtché* appartient à la même racine que *vêchtchat*, parler, discourir, *vitia*, orateur. Il signifie littéralement « Parlement ».

Le domaine de la République ne se borne pas au territoire de Novgorod. Elle administre et exploite un vaste empire colonial qui s'étend sur tout le nord de la Russie, depuis la Livonie jusqu'à la Sibérie. De toutes les cités vassales la plus importante est Pskov ou Pleskov (all. Pleskau) qu'on appelait « le frère cadet de Novgorod ». Sa situation, à l'entrée du lac Peïpous, qui communique avec le golfe de Finlande par le chenal malheureusement encombré de la Narova, rappelle celle de Novgorod qui accède au même golfe par le lac Ladoga et son émissaire la Néva. Son pittoresque Kreml ceint de murailles s'élève sur un musoir au confluent de deux rivières : la Velikaïa et la Pskova. Par delà les deux rivières s'étendent les faubourgs de Zapskovié et Zavelitchié où se trouvait le comptoir des marchands allemands. Situé à mi-chemin entre Novgorod et Riga, Pskov, affilié à la Hanse, entretenait un commerce actif avec l'Allemagne.

A partir de 1348 le cadet s'émancipe de la tutelle de son aîné. Mais Novgorod conserve jusqu'au XVIe siècle ses vastes colonies du nord-est de la Russie qui comprennent les régions du lac Blanc avec ses célèbres monastères de Saint-Cyrille et du bienheureux Thérapontc, de la Mer Blanche avec Mezen, de la Dvina orientale avec Solvytchegodsk, de la Kama avec Viatka et Perm. De même que les Kiéviens ont colonisé au XIIe siècle la Grande Russie moscovite, c'est aux Novgorodiens que revient l'honneur d'avoir colonisé toute la Russie du nord. L'activité colonisatrice des Stroganov, les Fugger de Novgorod, s'étend jusqu'au delà de l'Oural. Ils amassent une fortune colossale en exploitant les salines de la Vytchegda, les mines de l'Oural et les fourrures de la Sibérie.

L'administration de ces immenses territoires est conçue suivant un système très particulier. Aux cinq quartiers (kontsy) de la ville de Novgorod correspondent cinq secteurs (piatiny) qui rayonnent dans toutes les directions. Les acquisitions plus récentes et plus éloignées sont divisées en cinq bailliages (volost). Ainsi s'étend de proche en proche la puissance de *Sa Seigneurie Novgorod le Grand* (Gospodine Veliki Novgorod).

Cette prodigieuse expansion qui rappelle celle de la République de Venise n'eut qu'un temps. Dès la seconde moitié du

xve siècle apparaissent les indices d'une irrémédiable décadence. Le gouvernement aux mains d'une oligarchie capitaliste fomente la guerre civile entre les riches et les pauvres. — L'empire novgorodien, beaucoup trop étendu et insuffisamment centralisé, tend à se dissocier. Après la sécession des Pskovitains qui obtiennent dès le xive siècle leur complète indépendance, c'est la colonie lointaine de Viatka qui s'émancipe de la métropole. — La sujétion économique de la République de Novgorod, qui a besoin pour son ravitaillement des blés du sud, la met à la merci des princes moscovites qui peuvent aisément intercepter à Torjok les convois de blé. — Et par malheur la faiblesse de son organisation militaire ne lui permet pas de se défendre contre des voisins avides. Absorbée tout entière par ses intérêts commerciaux, elle néglige son armée. Les tsars moscovites, qui ne peuvent tolérer ce paradoxe d'une république indépendante dans la Russie autocratique, en profitent pour l'étrangler.

Dans cette lutte inégale contre les ambitions moscovites, la République de Novgorod ne peut compter que sur elle-même. Abandonnée par ses colonies de Pskov et de Viatka, antipathique et suspecte aux Russes orthodoxes à cause de ses relations trop intimes avec les hérétiques allemands, elle est obligée de s'humilier. En 1478, Ivan III le Grand supprime le vêtché et le posadnik, se fait reconnaître le titre de souverain (gosoudar) et déporte un grand nombre de citoyens en Moscovie. En 1495, les comptoirs des marchands allemands sont saccagés. En 1570, Ivan le Terrible fait périr des milliers d'habitants et après cinq semaines d'hécatombes et de noyades dans le Volkhov, livre la ville au pillage. Enfin, au xviiie siècle, la fondation de Saint-Pétersbourg, au débouché des lacs novgorodiens, lui porte le coup de grâce, en drainant tout le commerce de la Baltique. Novgorod ne s'est plus jamais relevé de sa déchéance. Ce n'est plus aujourd'hui qu'un petit chef-lieu de gouvernement de 25.000 âmes.

CHAPITRE II

L'ARCHITECTURE A NOVGOROD ET A PSKOV.

L'architecture « bourgeoise » qui se développe à Novgorod et à Pskov du XIe au XVIe siècle est dénuée de grandeur et de faste, mais non de charme. Les églises de ce groupe n'ont ni les revêtements de marbres et de mosaïques des églises de Kiev, ni les parements de pierre brodée des églises de Vladimir, ni l'ornementation exubérante et fantasque des églises moscovites du XVIIe siècle. Mais à défaut de séductions plus éclatantes, elles plaisent par des qualités de simplicité et de logique. Elles méritent de nous retenir plus longuement que les églises kiéviennes parce qu'elles s'écartent plus librement du type byzantin et réalisent une première adaptation de l'architecture russe aux conditions locales.

Le milieu social, les exigences du climat, l'influence de l'Allemagne sont les trois principaux facteurs qui poussent l'architecture novgorodienne en dehors des voies frayées par Byzance. Novgorod et Pskov n'étaient pas des résidences princières comme Constantinople ou Kiev, mais des républiques bourgeoises. De là vient que leur architecture a un aspect plus modeste, plus uni, presque pauvre. Les églises sont petites, trapues, à ras du sol (prizemisty); leur ornementation est d'une sobriété qui confine parfois à l'indigence. — D'autre part, le climat froid, les chutes abondantes de pluie et de neige exigeaient impérieusement des dispositifs inconnus au pays du soleil où était née l'architecture byzantine. Qu'à Constantinople les architectes éclairent leurs édifices par de larges baies, qu'ils les coiffent de coupoles en demi-sphère aplatie : véritables terrasses légère-

ment bombées, rien de plus naturel et de plus logique. Mais sous le climat de Novgorod, la nécessité de se défendre contre les morsures du froid et la pesée des lourdes chapes de neige impose des baies plus étroites, des toitures plus abruptes, et ces modifications dans la forme des baies et le galbe des coupoles donnent à l'architecture byzantine de Novgorod un aspect tout nouveau. Fenêtres étroites « en forme de fente (*chtchel*) », coupoles bulbeuses « en forme d'oignon (*loukovitsa*) » : c'est à ces deux traits qu'on reconnaît le byzantinisme septentrional.

D'autres particularités de cette architecture s'expliquent par l'influence de l'Allemagne dont nous avons montré l'emprise sur le commerce novgorodien. Il y avait certainement des architectes et des maçons allemands à Novgorod et d'ailleurs l'exemple des villes toutes proches de Riga, de Revel ne pouvait manquer d'être contagieux. Les toitures en forme de pignon, les frises d'arcatures aveugles qui courent au sommet des absides n'ont probablement pas d'autre origine.

L'analyse des monuments du Novgorod et de Pskov va nous permettre de compléter et de nuancer ces indications générales. Ils sont relativement nombreux et assez bien conservés, bien que leur silhouette ait été souvent altérée par des remaniements qui ont porté surtout sur la forme des toitures et des coupoles.

*
* *

NOVGOROD.

La cathédrale Sainte-Sophie. — Le plus ancien monument de Novgorod est la cathédrale Sainte-Sophie (pl. XIV). Elle a été construite entre 1045 et 1052 par le propre fils du grand prince Iaroslav le Sage qui venait d'élever, huit ans auparavant, en 1037 Sainte-Sophie de Kiev. Il existe donc un lien étroit entre ces deux églises dédiées sous le même vocable, construites et décorées l'une et l'autre par des artistes byzantins.

Toutefois la cathédrale novgorodienne n'est pas une réplique de celle de Kiev. Elle est de dimensions plus modestes et sa décoration est moins riche. C'est ainsi qu'elle ne possède que

trois absides au lieu de cinq; les colonnes de marbre sont remplacées par des piliers en pierre, les mosaïques par de simples fresques.

Le clocher-arcade à deux étages qui se dresse aujourd'hui à côté de l'église n'a été ajouté que beaucoup plus tard, en 1439 : il n'a d'ailleurs pas conservé l'aspect qu'il avait au xve siècle [1].

La décoration murale ne date que du milieu du xiie siècle (1144). Ces fresques entièrement repeintes à l'huile en 1835 ont tellement souffert de maladroites restaurations, qu'elles n'offrent plus qu'un intérêt iconographique. Une légende célèbre s'attache au Pantocrator qui trône au sommet de la coupole et qui passe pour tenir dans sa main fermée le sort de Novgorod. Par trois fois les peintres voulurent lui écarter les doigts pour lui faire faire le geste de bénédiction. Mais chaque fois le poing se referma, et la troisième fois ils entendirent une voix qui leur disait : « Laissez-moi la main fermée, car dans cette main je tiens le grand Novgorod et quand elle s'ouvrira, alors ce sera la fin de Novgorod ».

La cathédrale possédait jadis trois portes en bronze. Les plus récentes, qui lui avaient été offertes en 1336 par l'archevêque Vasili, furent enlevées en 1570 par Ivan le Terrible, qui les donna au monastère de la sloboda d'Alexandrovo près de Vladimir. Il n'en reste donc plus que deux : les *portes de Sigtuna* et les *portes de Korsoun* qui permettent de se rendre compte de la dualité des influences, byzantines et germaniques, qui s'exerçaient à Novgorod.

Les portes en bronze dites de Sigtuna, du nom d'une ville suédoise autrefois florissante située sur les bords du lac Mélar, qui fut pillée et ruinée en 1187, ressemblent en effet par le caractère de leur ornementation et par leur technique qui est celle du damasquinage aux portes byzantines dont il existe de nombreux spécimens dans l'Italie méridionale (Amalfi, Salerne, basilique Saint-Paul-hors-les-murs à Rome) et en Russie même à la cathédrale de Souzdal.

1. A l'origine les fidèles étaient appelés à la prière par une sorte de gong (bilo) suspendu à une potence, sur lequel le sacristain frappait aux heures des offices. Les clochers-arcades (zvonnitsy) et les campaniles en forme de pyramide (kolokolnitsy) n'apparaissent en Russie qu'assez tardivement.

Les portes dites de Korsoun (Korsounskia vrata) [1], qui d'après la légende auraient été apportées de Cherson par saint Vladimir, présentent au contraire des caractères très différents qui attestent une origine occidentale et plus précisément germanique.

Et d'abord la technique est aussi dissemblable que possible. Les plaques de bronze qui recouvrent les panneaux en bois des vantaux n'offrent pas ce précieux damasquinage avec des lamelles d'or ou d'argent insérées au marteau ou ces émaux verts et rouges coulés dans les creux de la gravure qui caractérisent le travail des ciseleurs byzantins. Les figures grossièrement fondues sont travaillées au repoussé.

Les sujets de ces bas-reliefs, si arbitrairement disposés qu'il faut supposer qu'ils ont été intervertis, ne concordent pas avec l'iconographie byzantine. Ainsi dans la scène de la Création d'Ève, on voit Dieu le Père extraire littéralement Ève de la côte d'Adam entre deux anges qui volent la tête en bas. Dans la scène du Péché originel, où de chaque côté d'un arbre grossièrement stylisé, Adam et Ève cachent leur nudité, on aperçoit sous les pieds d'Adam deux petits chapiteaux gothiques. Le prophète Élie n'est pas enlevé au ciel dans un char triomphal à deux roues, mais sur une vulgaire charrette à quatre roues. Pour faire son entrée à Jérusalem, le Christ, tenant à la main une palme tressée, est à califourchon sur un cheval caparaçonné au lieu d'être assis à la mode orientale. A côté de ces sujets empruntés à l'Ancien et au Nouveau Testament apparaissent de curieuses allégories : la Force triomphant de la Pauvreté est symbolisée par deux chevaliers, l'un armé d'une lance et l'autre d'une épée, qui foulent aux pieds deux guerriers renversés.

Les caractères du style, les proportions massives des figures, les détails des costumes contredisent aussi nettement que l'iconographie et la technique l'hypothèse d'une origine byzantine. Mais ce qui tranche la question sans contestation possible, est la présence d'inscriptions latines à côté desquelles on a gravé après coup des traductions russes. Sur la mandorle du Christ en majesté trônant sur un arc-en-ciel et foulant aux pieds l'aspic et le basilic : on déchiffre l'inscription *Dominus virtutis*, et en bas :

1. Adelung, *Les portes de Korsoun de la cathédrale Sainte-Sophie de Novgorod*. M. 1834. — Bode, *Geschichte der deutschen Plastik*, Berlin, 1886.

Ipse est rex gloriæ. A côté du Christ aux limbes, on voit la légende : *Christus descendit ad Inferos.* Une inscription bilingue appelle la Force, Fortitudo — Krêpost, la Pauvreté, Paupertas — Oubojestvo. Il n'est donc pas douteux que ces portes ont été fondues en pays catholique.

Mais quelle est la provenance exacte de ces bas-reliefs? Leur style fait immédiatement songer aux productions de l'art roman germanique. Le seul centre qui pouvait rivaliser au XI[e] siècle avec Constantinople pour le travail du bronze était la Saxe. Il y avait à Hildesheim, à Brunswick, à Magdebourg des ateliers de fondeurs qui, bien avant la célèbre fonderie des Vischer à Nuremberg, exportaient leurs œuvres jusque dans l'Italie du nord et dans l'Orient slave. C'est de ces ateliers saxons que proviennent la colonne en bronze de l'évêque Bernard d'Hildesheim qui servait de support à un cierge pascal et dont les bas-reliefs en spirale imitent la Colonne de Trajan, les portes en bronze du dôme d'Hildesheim (1015), de la cathédrale d'Augsbourg, de la cathédrale de Gniezno (Gnesen) en Pologne et de San Zeno de Vérone. Les portes « korsouniennes », de Sainte-Sophie de Novgorod appartiennent manifestement à ce groupe : ce sont les mêmes figures, grossières et raides, sans proportions et sans expression, les mêmes masques de lions broyant dans leur gueule des têtes d'hommes. L'identité de technique et de style est frappante.

Les figures de l'auteur et des donateurs, désignés par des inscriptions, permettent de préciser cette attribution. Sur un des panneaux se dresse le maître-fondeur Riquin avec ses pinces et son trébuchet. On distingue en outre deux évêques mitrés : l'évêque Wichman de Magdebourg et l'évêque Alexandre de Plock (de Blucich) debout entre deux diacres.

La présence de ces personnages ne peut guère s'expliquer que de la façon suivante : les portes dites de Korsoun ont dû être fondues à Magdebourg par maître Riquin, sous l'épiscopat de l'évêque Wichman (1156-1192). Commandées par l'évêque de Plock, elles auraient été achetées ensuite par des marchands de Novgorod qui en firent hommage à leur cathédrale. Comment ces portes de Magdebourg reçurent-elles le nom de portes de Korsoun? Peut-être parce qu'elles furent confondues avec les

portes byzantines de Sigtuna. Mais l'explication la plus simple est que l'expression de *Korsounski* ne doit pas être comprise dans le sens strict de provenant de Cherson, mais dans le sens plus large d'antiquité vénérable [1].

*
* *

Autres églises novgorodiennes. — Sur la rive droite du Volkhov, dans le quartier populaire du Commerce (Torgovaïa storona) qui fait face au quartier aristocratique de Sainte-Sophie (Sofiiskaïa storona) et dans les environs immédiats de Novgorod se dressent de nombreuses petites églises édifiées aux frais des princes, des archevêques ou de riches marchands, non plus, comme Sainte-Sophie, par des architectes byzantins, mais probablement par des maîtres locaux.

La plus ancienne est l'église de *Saint-Nicolas Thaumaturge*, construite en 1113 par le fils de Vladimir Monomaque, Mstislav. Elle est de forme cubique avec trois absides semi-circulaires. L'extrême simplicité de sa décoration tient sans doute à l'inexpérience des premiers maîtres d'œuvre novgorodiens.

L'édifice le plus important après Sainte-Sophie est l'*église monastique de Saint-Georges* (Georgievski sobor), pittoresquement située sur la rive gauche du Volkhov, à trois verstes au sud de Novgorod. Elle aurait été construite entre 1119 et 1130 par le grand prince Iaroslav Vladimirovitch, après une victoire sur les Tchoudes. Les chroniques nous ont conservé le nom de l'architecte, maître Pierre, et comme elles ne stipulent pas qu'il était Grec, on en conclut qu'il était Russe. Le plan de l'église est rectangulaire avec trois absides semi-circulaires; elle est couronnée par trois coupoles reposant sur six piliers; dans l'angle nord-ouest, une tour d'escalier (palatnaïa bachnia) donne accès aux tribunes.

La petite église de la Transfiguration du Sauveur sur la colline de *Nereditsa*, appelée par le peuple *Spas-Nereditsa* (pl. XVI)

1. Le terme de « *Korsounskoe dêlo* » (œuvre de Korsoun) a dans la langue des chroniqueurs russes un sens assez analogue à celui d'*œuvre de saint Éloi* dans les inventaires d'orfèvrerie française du Moyen Age. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit simplement d'une œuvre très ancienne.

date de la fin du XII[e] siècle (1198) [1]; elle est surtout célèbre par son cycle de fresques. La coupole, d'un beau galbe, repose sur quatre piliers carrés; les absidioles latérales sont si basses qu'elles n'arrivent pas à mi-hauteur de l'abside centrale. L'église a été assez heureusement restaurée en 1904 : on a rétabli les étroites fenêtres anciennes et la couverture cintrée (po zakomaram) qui dégage mieux le tambour de la coupole.

L'invasion mongole du XIII[e] siècle n'arrête ni ne modifie en quoi que ce soit cette évolution architecturale. Les hordes tatares n'arrivèrent pas jusqu'à Novgorod et se contentèrent de lui imposer un tribut. Le XIV[e] siècle marque en architecture comme en peinture l'apogée de l'art novgorodien.

Le plan des églises se simplifie progressivement. On commence par réduire et on finit par supprimer tout à fait les absides latérales : le *jertvennik* (prothesis) et le *diakonnik* (diaconnicon) sont relégués dans les angles. L'église de *Saint-Nicolas Thaumaturge* à Lipna (Nikola na Lipnê) construite en 1292 à huit verstes de Novgorod dans une petite île du lac Ilmen, est le premier exemple de cette simplification radicale. Il ne reste plus qu'une seule abside semi-circulaire. En même temps la division tripartite des façades (trekhdolnoe dêlenié) est abandonnée par l'architecte qui ne conserve que deux contreforts d'angle. La coupole s'écarte de la calotte plate byzantine pour s'effiler en forme de bulbe.

La petite *église du Sauveur à Kovalevo* (1345) se pare d'une ceinture d'arcatures aveugles, qui fait le tour des façades et du tambour cylindrique de la coupole. *Saint-Théodore Stratilate* (pl. XVII) construit aux frais du posadnik Semen Andreevitch (1360) et l'église de la *Transfiguration* (1374), dans le quartier du Commerce, ont des toitures en forme de pignons qui témoignent des progrès de l'influence allemande.

Les églises de Novgorod qui appartiennent à la première moitié du XVI[e] siècle ont un caractère assez différent. Dans les deux églises jumelles des *Myrophores* (Jen Mironosits) et de *Saint-Procope* (Velikomoutchenika Prokopia) qui ornent

1. Souslov, *Pamiatniki drevne-rousskavo iskousstva* (Monuments de l'art russe ancien), publiés par l'Académie des Beaux-Arts; Petr. 1908. Fasc. I, Tserkov Spasa Nereditsy.

la « cour d'Iaroslav », la première fondée en 1445, mais rénovée en 1510, la seconde construite en 1529, on voit réapparaître les trois absides semi-circulaires arrivant presque à hauteur du toit et la division tripartite des façades. Les arcatures ont des tracés en arc brisé. L'*église des saints Boris et Glèbe,* qui n'avait primitivement qu'une coupole. a été reconstruite en 1536 avec cinq coupoles; elle est caractérisée par les trois pignons de chacune de ses façades.

En somme l'architecture novgorodienne n'a produit en cinq siècles aucun chef-d'œuvre comparable à l'église souzdalienne de la Nerl ou à Vasili Blajennoï de Moscou. Mais c'est là que se sont élaborés un certain nombre de caractères de l'architecture russe qu'il nous est possible maintenant d'apercevoir avec plus de netteté.

Ce qui frappe avant tout, c'est l'extrême simplicité de cet art. Il est difficile d'imaginer quelque chose de plus simple qu'un cube avec trois absides semi-circulaires et une coupole portée sur quatre piliers. Les Novgorodiens vont encore plus loin dans cette voie en supprimant la saillie des absidioles et en logeant le jertvennik et le diakonnik dans les angles.

La rigueur de la température hivernale, aggravée par l'absence de chauffage et de vitres[1], exigeait la réduction du diamètre des baies. Mais il fallait cependant assurer l'éclairage de la coupole. C'est pourquoi les fenêtres sont très étroites et placées aussi haut que possible pour défendre les fidèles contre l'invasion de l'air froid, mais ébrasées en biseau vers l'intérieur afin de laisser pénétrer la plus grande quantité possible de lumière. Ces ébrasements (otkosy) sont si habilement calculés que les larges fenêtres qu'on a percées plus tard à la place des « fentes » primitives éclairent souvent moins bien.

Les conditions climatériques expliquent pareillement les corrections apportées par les Novgorodiens dans la construction des combles et des coupoles. Il est évident que les toits en terrasse ou les coupoles aplaties ne sont pas de mise dans les pays du nord. Il est indispensable de raidir les pentes pour

1. Le verre à vitre était souvent remplacé dans la vieille Russie par des plaqu mica (sliouda).

faciliter l'écoulement des pluies et des neiges. L'architecture norvégienne en bois a résolu ce problème par un étagement de toits aigus couverts d'écailles imbriquées, lisses et glissantes comme des squames de poissons, et formant saillie afin d'écarter la neige des parements et des fondations (églises de Borgund, de Gol). Les Novgorodiens, s'inspirant eux aussi de leur architecture nationale en bois, adoptent une autre solution non moins ingénieuse : la coupole bulbeuse et plus tard le clocher en forme de tente ou de pyramide.

Bien que les coupoles des églises de Novgorod aient été souvent refaites après des incendies et qu'il soit difficile de les dater, on peut cependant reconstituer assez bien leur évolution. La forme des coupoles était primitivement aussi plate qu'à Byzance. Mais sous un ciel pluvieux des coupoles au sommet aplati étaient un non-sens et il est croyable qu'on commença de bonne heure à les effiler. Cette idée devait venir d'autant plus naturellement aux architectes qu'au sommet de la coupole s'élevait toujours une croix haubannée de chaînes qui était le couronnement logique d'une coupole effilée. Ainsi peu à peu la pointe du dôme s'allonge. Cette forme harmonieuse qui rappelle celle d'un casque (chlem) se retrouve dans l'architecture de Vladimir d'où elle passa à Moscou dans la cathédrale de la Dormition.

Ce casque est susceptible de nombreuses variantes : il peut être plus ou moins aiguisé à la pointe, plus ou moins renflé à la base. La coupole de *Saint-Nicolas de Lipna* est basse, à peine effilée. La coupole centrale de *Sainte-Sophie* est plus ventrue; mais la panse (poutchina) ne surplombe pas encore le tambour. A l'église *Saint-Georges* les formes sont plus arrondies et plus débordantes.

Les architectes novgorodiens s'efforcent de donner à leur coupole un beau galbe, si elle est unique et s'il y en a plusieurs, ils cherchent à les grouper harmonieusement. Dans certaines églises comme celle du monastère de Saint-Georges, les coupoles sont groupées par trois (*trekhglavié*) : mais l'ordonnance la plus habituelle est le groupe de cinq coupoles (*piatiglavié*) auxquelles s'ajoute parfois la coupole de la tour d'escalier (polatnaïa bachnia) construite sur la façade occidentale pour donner accès aux tribunes.

On a voulu voir dans cette forme bulbeuse des coupoles, si bien appropriée au climat russe, un emprunt à l'architecture musulmane. Mais dès le XIIe siècle, c'est-à-dire bien avant l'invasion mongole, des miniatures de Novgorod représentent des églises à coupoles bulbeuses. Il faut chercher l'origine de cette forme dans l'architecture nationale en bois.

C'est également à l'architecture en bois qu'appartient une seconde forme de couverture qui apparaît au XVe siècle à Novgorod et qui triomphera dans l'architecture moscovite du seizième siècle : le clocher pyramidal en forme de tente (chatrovoe) qui convient infiniment mieux que la coupole aux conditions climatériques et au paysage sans relief de la plaine russe.

L'ornementation des églises novgorodiennes est aussi simple, aussi dépouillée que le plan et la structure. Le nu des façades est généralement divisé en trois parties par des contreforts verticaux (lopatki) de très faible saillie qui répondent aux piliers et sont reliés par des arcatures trilobées. Une frise d'ornements en creux court au sommet du tambour à la naissance de la coupole. Avec des moyens d'une extrême simplicité on obtient ainsi de très heureux effets décoratifs.

Une des particularités de l'architecture religieuse de Novgorod est l'encastrement dans les parties hautes des murs de poteries acoustiques (golosniki, gorchki), dont l'ouverture est tournée vers l'intérieur de l'église. On suppose que c'étaient des résonateurs destinés à améliorer l'acoustique. Certaines églises en sont littéralement criblées.

PSKOV.

On croit généralement que l'architecture pskovitaine ne se distingue guère de celle de Novgorod et n'en est que la copie. Elle a en réalité une physionomie à part, et si Pskov a beaucoup reçu de Novgorod, les Pskovitains à leur tour ont beaucoup appris aux Novgorodiens. La renommée des architectes de Pskov était si grande que le grand prince Ivan III les appela en 1472 à Moscou pour travailler notamment à la lavra de la Trinité Saint-Serge.

L'église de la Transfiguration du monastère Spaso-Mirojski

(pl. XIX) (1156) est le premier édifice de cette région qui s'écarte sensiblement du type byzantin de Kiev. Le plan est plus resserré, les proportions plus trapues. Les absidioles latérales sont plus basses de moitié que l'abside centrale. Les divisions des façades nord et sud sont réduites à deux arcatures asymétriques : une grande et une petite.

L'*église Saint-Jean-Baptiste* du couvent de femmes Ivanovski (1240) présente des façades plus symétriques. La coupole centrale, qui repose sur des piliers ronds et non à quatre pans comme à Novgorod, domine deux autres coupoles dont les tambours percés de fenêtres sont destinés à éclairer les tribunes où chantaient les nonnes. — La petite église du monastère Snêtogorski (1310) a trois absides inégales et une seule coupole.

L'*église de Basile-le-Grand* (1413) est très pittoresque du côté des absides basses ourlées d'une large bande d'ornements. Les piliers occidentaux sont arrondis tandis que ceux qui se trouvent du côté du sanctuaire sont plats du côté de la nef et cintrés seulement du côté de l'abside. Disposition très logique : car les côtés plats permettent de fixer l'iconostase et les côtés arrondis facilitent les mouvements des officiants dans un espace très resserré.

L'*église Saint-Serge,* qui n'est mentionnée qu'en 1561, mais qui doit appartenir au XIVe siècle, est peut-être la plus jolie église de Pskov. Les trois absides sont très basses et de hauteur inégale : elles sont décorées ainsi que le tambour de la coupole d'une charmante bande d'ornements. La coupole est couverte de carreaux de faïence verts très bien conservés. Sur la façade nord s'élève un petit clocher-arcade (zvonnitchka).

Parmi les particularités des églises pskovitaines, il en est trois qui méritent au moins une mention : les galeries extérieures (paperty), les porches (kryltsa) et les clochers arcades (zvonnitsy).

Les *paperty* russes sont issues des narthex byzantins; mais si à Byzance ces galeries pouvaient être ouvertes sans inconvénient, il faut qu'elles soient closes dans les pays du nord. La paperte peut envelopper seulement la façade occidentale : parfois elle règne sur trois côtés. C'est un agrandissement très précieux pour des églises aussi exiguës que celles de Pskov.

Les porches qui donnent accès à ces galeries se composent habituellement de deux piliers bas reliés entre eux et avec les murs de la paperte par des arcs; ils sont voûtés en berceau et couverts d'un toit en bâtière (dvouskatnoe).

Les clochers-arcades, simples pignons percés de baies où se logent les cloches, se dressent, quand ils sont de petites dimensions, au-dessus des façades d'églises ou des galeries dont ils sont comme le prolongement (nastênnya zvonnitsy). — Au xv[e] siècle on leur substitue des clochers isolés, à une (odnoproletnya) ou plusieurs arcades, généralement surmontées de petits frontons. Le plus beau des clochers de Pskov, celui de l'église de l'Ascension (1467), à deux arcades. Il y a parfois deux rangées d'arcades superposées.

Ce type de clocher-arcade, élaboré à Pskov, fut adopté par les Novgorodiens. Le *clocher de Sainte-Sophie*, construit en 1439 et malheureusement remanié au xviii[e] siècle, était de pur type pskovitain.

Mais Novgorod donna la préférence aux clochers de forme pyramidale (kolokolni) issus des clochers en bois. Le magnifique *clocher du Kreml de Novgorod* (1436), dont la base massive s'ajoure au sommet pour égrener les notes grêles de son carillon, a sans doute été construit par des architectes allemands.

*
* *

A Novgorod comme à Pskov nous n'avons étudié jusqu'à présent que les monuments d'architecture religieuse. C'est que l'architecture civile en pierre est à peu près inexistante. C'est en vain qu'on chercherait dans les républiques bourgeoises de la Russie médiévale des édifices municipaux comparables aux Rathaüser allemands, aux beffrois et aux halles de Flandre.

La pierre était réservée à la maison de Dieu. Les habitations privées étaient presque toutes construites en bois. Les incendies qui dévastaient périodiquement les villes russes n'en ont pas laissé subsister une seule.

Le palais de l'archevêque de Novgorod a été trop remanié pour qu'on puisse en faire état. A Pskov, la maison la mieux conservée est la maison Pogankine. C'est à la fois un comptoir

et une forteresse. Les murs massifs, dans l'épaisseur desquels sont pratiqués des escaliers et des galeries, étaient jadis entourés de fossés pleins d'eau.

L'architecture militaire est aussi pauvre que l'architecture civile. Les villes russes furent longtemps défendues par de simples levées en terre surmontées de palissades en bois. L'art de la fortification est d'importation étrangère. Les ruines les plus curieuses d'enceintes fortifiées sont peut-être celles de Staraïa Ladoga, dont il reste cinq tours réunies par des courtines crénelées.

CHAPITRE III

FRESQUES ET ICONES DE L'ÉCOLE DE NOVGOROD.

La peinture a pris à Novgorod un développement beaucoup plus remarquable que l'architecture. Elle a produit du XIe au XVIe siècle d'authentiques chefs-d'œuvre auxquels on ne rend pas encore suffisamment justice dans les histoires générales de l'art byzantin. Il est vrai que leur découverte est, comme nous l'avons vu, de date relativement récente. Mais à mesure que la connaissance de ces monuments se répandra, il apparaîtra avec évidence que la peinture d'icones novgorodienne est un des plus beaux fleurons de l'art russe.

On peut dire que l'histoire de la peinture russe ancienne se confond avec l'histoire de Novgorod. Car les mosaïques et les fresques de Kiev sont des œuvres purement byzantines et les peintures moscovites du XVIIe siècle sont si fortement occidentalisées qu'il faudrait les ranger dans un genre bâtard, intermédiaire entre la peinture d'icones proprement dite (ikonopis) et la peinture moderne (jivopis). C'est à Novgorod qu'appartiennent non seulement les plus beaux ensembles de fresques, mais les icones les plus parfaites. Et c'est à Novgorod qu'il faut faire honneur de la création de l'iconostase.

Nous essaierons d'abord de dégager les caractères généraux de cet art au triple point de vue de la technique, de l'iconographie et du style, — puis d'analyser ses principaux monuments que nous diviserons pour plus de clarté en fresques et icones, — et enfin de remonter jusqu'à ses sources que les uns placent à Byzance, tandis que d'autres les cherchent en Italie.

I. Caractères généraux de la peinture d'icones.

1. *Technique*. — La technique de la peinture d'icones est restée si immuable à travers les siècles, que les observations recueillies par Didron [1], vers 1840, au couvent d'Esphigmenou sur les procédés des peintres monastiques du Mont Athos, et celles que fit Rovinski dix ans plus tard à la Lavra de la Trinité Saint-Serge sur la division du travail dans les ateliers russes, s'appliquent aussi bien à l'époque des Ivans ou des premiers Romanov. Le style a évolué, mais les procédés sont restés les mêmes. Une des preuves les plus frappantes de cette immutabilité, c'est que le *Guide de la peinture* du moine Denis de Fourna, dont la rédaction n'est pas antérieure au XVIIIe siècle, a pu être attribué par son premier éditeur et par toute une génération de byzantinistes au XVe siècle.

Voici, d'après Didron, qui eut l'occasion de suivre minutieusement dans un des couvents de la Sainte Montagne les différents stades de l'exécution d'une fresque, comment procédaient les peintres byzantins et leurs élèves russes. Le mur qu'il s'agit de peindre est d'abord enduit d'une préparation à base de chaux. Par-dessus une première couche de couleur jaunâtre, mélangée avec de la paille hachée menu pour la rendre plus adhérente, on applique une seconde couche plus blanche, plus fine, mélangée de coton. Ce stuc (levkas), une fois sec, acquiert la dureté et le poli du marbre. Cet enduit adhérait aisément sur les surfaces planes. Mais pour le fixer sur les convexités des coupoles ou dans les cintres des hémicycles, il fallait planter çà et là des clous à grosse tête qui, en s'oxydant, ont maintes fois détérioré et lézardé les fresques. L'enduit posé, on attend trois jours pour que l'humidité commence à s'évaporer.

Sur cette préparation encore fraîche, le peintre peut alors esquisser sa composition. L'exécution proprement dite comprend trois opérations successives : dessiner (znamenit), colorier (vokhrit), rehausser (ojivliat). Une icone destinée à l'enseignement

1. Didron et Durand, *Manuel d'iconographie chrétienne;* Paris, 1845. Le *Guide de la Peinture* a été réédité par Papadopoulos Kerameus; Petr., 1900.

des apprentis, publiée par Likhatchev [1], permet de se rendre compte de ces trois stades de l'exécution.

Avec un pinceau trempé dans de l'ocre, le maître trace légèrement les contours à main levée, sans s'aider d'un appuie-main. Il opère de mémoire ou en se servant d'un calque (*proris*). Le dessin (*znamia*) est ensuite repris à la pointe (*grafia*), au moins pour les nimbes qui sont tracés au compas.

Les figures une fois mises en place, un praticien les ébauche. Le maître reprend alors ces figures dégrossies. Il les modèle avec des ombres vertes, éclaire les chairs avec des tons jaune clair qui donnent toute la gamme des carnations, avive de rose les pommettes et les lèvres; pour finir, il allume l'éclair des yeux. Les couleurs de chair, de chevelure, de lumière et d'ombre sont toutes préparées dans des godets, suivant des recettes traditionnelles. Les nimbes des saints, qui sont déjà tracés, mais pas encore dorés, servent communément de palette.

Cela fait, on attend que la chaux s'imprègne à fond et sèche. Il ne reste plus alors qu'à mettre la dernière main à la toilette des personnages. On applique des feuilles d'or ou d'argent sur les nimbes et les vêtements. Un calligraphe inscrit dans le croissant des nimbes les noms des apôtres ou des saints et trace sur des banderoles les légendes consacrées.

Ainsi, chaque fresque est une œuvre collective à laquelle participent plusieurs collaborateurs hiérarchisés et spécialisés. Un gâcheur prépare et applique les mortiers. Des apprentis broient et détrempent les couleurs, ébauchent les figures préalablement esquissées. Le maître se réserve, outre la composition générale, l'exécution des parties les plus délicates : les nus, les carnations. C'est un doreur qui applique les ors et un calligraphe qui fait la lettre.

Mais cette division du travail n'est en usage que pour les travaux courants. S'il s'agit de peindre la Cène, la Crucifixion, la figure du Christ Pantocrator ou de la Vierge, le maître opère seul.

Ce procédé industriel de division du travail est considéré parfois comme incompatible avec l'art digne de ce nom. Nous

1. Likhatchev, *Materialy*, pl. 311, n. 594.

rangeons dédaigneusement les tableaux peints en collaboration d'après les dessins et sous la direction d'un maître dans la catégorie inférieure des « œuvres d'atelier ». Mais il serait injuste de faire grief à la peinture byzantine ou russe d'un procédé qui a été également pratiqué par notre art d'Occident pendant tout le Moyen Age. Les portails historiés de nos cathédrales gothiques, les retables allemands du xve siècle sont des œuvres collectives. Et au xviie siècle encore, il n'était pas rare de voir un peintre de figures comme Rubens collaborer avec un peintre de fleurs et un paysagiste comme Claude Lorrain recourir pour « étoffer » ses toiles à la collaboration d'un figuriste.

La technique de l'icone est si voisine de celle de la fresque que ces deux modes de peinture ont été toujours pratiqués par les mêmes artistes. Les maîtres de l'ikonopis russe (Roublev, Denis) ont peint alternativement avec la même supériorité des fresques et des iconostases.

La première opération des peintres d'icones, dont Rovinski a étudié les procédés traditionnels dans les ateliers monastiques, consiste à enduire une planchette en bois de tilleul ou de sapin d'une préparation blanche appelée *levkas* (du grec *leukos,* blanc) qui n'est autre chose qu'une poudre fine de plâtre ou d'albâtre délayée dans de la colle. Cette préparation s'applique parfois non directement sur le bois, mais sur une toile tendue sur la planchette consolidée par derrière.

Sur ce fond ainsi apprêté, l'artiste trace son dessin en cernant les contours avec un trait d'ocre ou de vermillon; après quoi il ne lui reste plus qu'à le colorier à la détrempe avec des couleurs broyées au jaune d'œuf et délayées dans du kvas. Les nuances les plus usuelles sont le blanc de céruse (bêlila), l'ocre (vokhra), le pourpre (bagor), le rouge cinabre (kinovar), l'écarlate (tchervlen), le bleu (lazor), le vert (prazelen) [1] : couleurs franches dont les vives oppositions produisent des harmonies claires et joyeuses. Ces tons sont parfois rehaussés par des applications d'or en feuilles (listovoe zoloto).

L'icone une fois peinte est enduite d'un vernis à base d'huile

1. Grec πράσινος, vert. Les *perevody* ou sujets proposés comme modèles dans les *podlinniki* comportent parfois des indications de couleurs.

(*olifa*) qui donne aux couleurs de l'éclat et de la solidité, mais qui fonce assez vite et qui nécessite des nettoyages périodiques. Ce sont ces couches accumulées de vernis huileux auquel s'incorpore la fumée des cierges qui ont donné naissance à la légende de la « tristesse » des icones russes. Elles semblent en effet avoir longtemps macéré dans un bain d'huile et de suie. Mais il suffit de les nettoyer pour leur rendre leur fraîcheur et leur « gaieté ».

Le procédé de division du travail est le même que pour les décorations à fresque. Au dessinateur (znamenchtchik) revient le soin de tracer la composition. L'exécution est partagée entre plusieurs spécialistes dont l'un peint les visages (liki), l'autre les accessoires et les draperies (dolitchnoe), un troisième les ornements (rizy), un quatrième les fabriques (palaty) et les fonds de paysage. Mais rien ne nous autorise à penser que ce procédé industriel qui s'implante surtout à partir du XVIIe siècle ait été pratiqué à la belle époque.

C'est également au XVIIe siècle que remonte une fâcheuse pratique qui a beaucoup contribué à la décadence de l'icone. A partir de cette époque on prit l'habitude, sans doute pour garantir les images saintes des attouchements et des baisers des fidèles, de cuirasser les icones de revêtements en métal précieux (*oklad*) qui ne laissent plus apparaître que le visage et les mains. Par-dessus les nimbes on applique une auréole en filigrane d'or bordée de perles et enrichie de cabochons qui s'incurve en croissant de lune (*vêntchik*). A cette couronne fait pendant un gorgerin en métal émaillé qui forme collier (*tsata*). Les vêtements sont recouverts d'une plaque de métal estampé qui imite les plis des draperies (*riza*). Le fond est souvent tapissé de métal guilloché (*basma*). Un cadre également en métal et une petite armoire vitrée formant écrin (*kiot*) : minuscule chapelle au fronton de laquelle on suspend une lampe, complètent la toilette de l'icone. Ces encadrements et ces revêtements finissent par prendre une telle importance que le travail du peintre est relégué au second plan ou même presque complètement masqué par les enjolivements de l'orfèvre et de l'émailleur. L'icone russe disparaît sous sa lourde chape d'orfèvrerie comme ces madones espagnoles qu'une piété de mauvais goût affuble de robes de brocart, de bijoux et d'ex-voto.

En résumé l'icone (*obraz*) est une planchette (*doska*) en bois de sapin, parfois recouverte de toile, sur laquelle on applique : 1° une préparation blanche au plâtre (*levkas*) ; — 2° une couche de peinture à la détrempe ; — 3° une couche de vernis à l'huile (*olifa*) ; — 4° un revêtement métallique (*oklad*).

*
* *

2. *Typologie et Iconographie.* — Un des traits les plus frappants de l'iconographie byzantine, si on la compare à l'iconographie occidentale, est sa prodigieuse uniformité[1]. D'un bout à l'autre du monde byzantin, on retrouve les mêmes sujets, traités de la même façon et rangés dans le même ordre. Le traditionalisme oriental ne suffit pas à rendre compte de cette uniformité. Elle s'explique, comme l'a montré Didron, par l'emploi généralisé de manuels (*podlinniki*) analogues au *Guide de la Peinture* de Denis de Fourna, où les artistes trouvaient non seulement des recettes pour la préparation des couleurs, mais aussi des instructions relatives à la typologie et à l'iconographie de Dieu et des saints, telles que les théologiens les avaient fixées une fois pour toutes. Ces manuels se complétaient par des recueils de calques (*perevody*), reproduisant les modèles consacrés par la tradition. L'artiste n'avait qu'à puiser dans ces collections de poncis. Il lui était sévèrement interdit de modifier les types traditionnels ou d'en inventer de nouveaux.

Il est certain que l'artiste byzantin ou russe est plus bridé par la tradition iconographique que l'artiste d'Occident. Mais il ne faut pas exagérer sa servitude. En fait, il est assez rare de rencontrer deux icones de la bonne époque absolument identiques. Les codes comme le *Guide de la Peinture* qui fixent *ne varietur* l'iconographie byzantine sont de date relativement tardive, et rien ne prouve qu'au XIVe ou au XVe siècle l'artiste fût soumis à une aussi rigoureuse tutelle. D'ailleurs toutes ces résistances n'ont pas empêché l'iconographie grecque d'évoluer, de se transformer. Une étude plus attentive des monuments montre

1. Pokrovski, *Otcherki pamiatnikov pravoslavnoï ikonografii* (Esquisse des monuments de l'iconographie orthodoxe) ; Pet., 1894.

que cette prétendue uniformité n'est souvent qu'une apparence.

Il n'entre pas dans notre dessein d'esquisser ici un traité complet d'iconographie russe [1]. Mais il est indispensable pour l'intelligence de la peinture novgorodienne de donner quelques indications sommaires sur les thèmes les plus fréquents et sur le principe de leur distribution dans les grands ensembles décoratifs qui se déroulent sur les murs des églises et sur les registres des iconostases.

A. **Les principaux thèmes iconographiques.** — Les trois principales sources où a puisé l'iconographie byzantino-russe comme l'iconographie occidentale sont les cinq livres de l'Ancien Testament, les quatre Évangiles du Nouveau Testament complétés par les Évangiles apocryphes (Protévangile de Jacques, Évangile de Pseudo-Matthieu, Évangile de Nicodème, etc.), et enfin les Vies des Saints, compilées au ixe siècle par Siméon Métaphraste, précurseur de l'auteur de la Légende Dorée Jacques de Varazze.

Mais l'Orient et l'Occident n'ont pas toujours fait le même choix dans cette abondante littérature, dont les textes sont parfois en contradiction ou du moins en désaccord les uns avec les autres. Les théologiens se réfèrent tantôt à la version des Synoptiques, tantôt à l'Évangile de Jean, tandis que la foi populaire fait confiance aux récits plus pittoresques des Apocryphes. De là résultent de nombreuses variantes qui différencient l'iconographie byzantine de l'iconographie occidentale.

1. *Iconographie de l'Ancien Testament* (Vetkhi Zavêt). — Les trois personnes divines ne sont pas représentées dans l'Église grecque comme dans l'Église latine.

Les représentations de Dieu le Père sont assez rares. Le Grand Concile de Moscou défendit même aux peintres d'icones de le figurer pour la raison péremptoire que personne ne l'avait jamais vu. Mais cette prescription ne fut pas observée. Dieu le Père apparaît isolément sous la forme de Dieu Sabbaoth, surgissant des nuées ou simplement d'une main (*Dextera Domini*

1. Les deux ouvrages essentiels à consulter sur l'iconographie byzantine sont Pokrovski, *Evangelie v pamiatnikakh ikonografii* (L'Évangile dans les monuments iconographiques, principalement byzantins et russes), Petr. 1892 et Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*, Paris, 1916.

sortant du ciel indiquée par un segment de cercle. Il se confond généralement avec la seconde personne de la Trinité dans le type de l'Ancien des Jours ou du Pantocrator (Gospod Vsederjitel) qui, bien qu'il soit conçu à la ressemblance du Christ, incarne à la fois le Père et le Fils.

La Sainte Trinité (Jivonatchalnaïa Troïtsa) est généralement symbolisée par trois anges assis à la table du patriarche Abraham qui les sert avec sa femme Sarah. Ce thème de l'hospitalité ou *philoxénie d'Abraham* (Angelskaïa trapéza), tiré de la Genèse, est déjà familier à l'art des Catacombes et très fréquent dans l'art chrétien primitif (Mosaïques de Sainte-Marie Majeure, de Saint-Vital de Ravenne). Il a inspiré la plus célèbre de toutes les icones russes, peinte par André Roublev pour la lavra de la Trinité Saint-Serge. Sous l'influence de l'Occident latin, on voit apparaître plus tard une symbolisation toute différente de la Trinité : la table des anges est remplacée par la triple hypostase du Père, du Fils et du Saint-Esprit (Triipostasnoe Bojestvo, Otetchestvo). Dieu le Père, vieillard aux longs cheveux blancs tombant en boucles sur ses épaules, tient dans son sein le Christ Emmanuel sur la tête duquel est posée la colombe du Saint-Esprit ou bien le Père et le Fils, assis côte à côte, sont survolés par la colombe.

Les neuf ordres angéliques tiennent une grande place dans l'iconographie russe. Un des thèmes les plus fréquents de la peinture d'icones est l'*Assemblée des neuf Archanges* (Σύναξις τῶν ἀρχαγγέλων, Sobor arkhangela Mikhaïla) qui présentent dans une gloire en forme de médaillon le Christ Emmanuel bénissant. C'est le symbole du rétablissement du culte des images, après la crise iconoclaste.

Saint Michel archistratège, chef des milices célestes, et saint Gabriel montent la garde « cum ense et calamo » à la porte des églises : l'un menace de son épée les sacrilèges et les impies qui oseraient franchir la porte du temple; l'autre inscrit sur un parchemin les mérites de chaque fidèle. Le premier est le gendarme, le second le greffier de Dieu.

Une des particularités de l'Église grecque est la dévotion dont elle entoure les patriarches et les prophètes de l'Ancienne Loi qui sont représentés avec le nimbe et qualifiés de saints. Il

existe en Russie de nombreuses églises consacrées à saint Abraham, saint Jacob, saint Isaac[1], saint Élie.

2. *Iconographie du Nouveau Testament.* — Si l'on écarte le symbolisme bucolique de l'Agneau et du Bon Pasteur qui disparaît de l'art chrétien primitif à partir du VIIe siècle et reste par conséquent étranger à l'art russe, l'iconographie du Sauveur (Spasitel, Spas) se réduit à deux types principaux : le type hellénistique et le type oriental : le premier caractérisé par la figure du Christ Emmanuel (Otrok Emmanouil), adolescent imberbe aux cheveux bouclés, le second par le Christ adulte et barbu[2].

Ce type oriental dérive de la fameuse *icone acheïropoiète* (neroukotvorenny obraz) appelée aussi Sainte Face ou Saint Suaire (Sviatoï Oubrous, Spas na oubrousê) : image non faite de main d'homme, miraculeusement imprimée sur un linge, que le Christ aurait donnée lui-même à Abgar, roi d'Édesse. Cette relique, transférée en 944 d'Édesse à Constantinople, devint à partir de cette époque extrêmement populaire dans le monde gréco-slave[3]. La version la plus usuelle de ce thème dans l'iconographie russe est le Christ dit vulgairement *Mokraïa Brada,* Barbe humide. L'Église latine ne voulut pas concéder à sa rivale d'Orient un aussi précieux privilège et opposa à la Sainte Face de Constantinople une autre image acheïropoiète : le Suaire de sainte Véronique où se serait imprimée la face du Christ montant au Calvaire[4]. Il y a entre ces deux *Saintes Faces* d'Orient et d'Occident une différence essentielle : dans

1. C'est sans doute ce qui a fait croire à Didron dans son édition du *Guide de la Peinture,* que la cathédrale de Pétrograd est consacrée au patriarche Isaac. Elle est placée en réalité sous le vocable de saint Isaac le Dalmate, dont la fête coïncidait avec l'anniversaire de naissance de Pierre le Grand.

2. Kondakov, *Ikonografia Gospoda Boga i Spasa nachevo Iisousa Khrista* (Iconographie du Christ); Petr., 1905.

3. Il existe en France, à la cathédrale de Laon, un exemplaire de ce type iconographique provenant du couvent de Montreuil-les-Dames auquel il aurait été donné au XIIIe siècle par le pape Urbain IV. Cette icone, connue sous le nom de la *Sainte Face de Laon,* porte une inscription en caractères slavons : *Obraz Gospoden na oubrousê* (Image du Seigneur sur un linge). Cf. Cahier, *Nouveaux Mélanges d'Archéologie ;* Paris, 1874.

4. Dès le XIIe siècle s'était créée à Rome une véritable industrie de « peintres de Véroniques » (pictores Veronicarum) qui vendaient aux pèlerins des copies du Saint Suaire.

l'image d'Abgar, le Christ est représenté en majesté tandis que le suaire de Véronique conserve l'empreinte du Christ souffrant de la Passion, les yeux clos et le front ceint de la couronne d'épines.

Suivant que le Sauveur est envisagé comme le Rédempteur de l'humanité, le Fondateur de l'Église ou le Juge suprême, son iconographie relève de trois cycles différents : *évangélique, eucharistique* et *apocalyptique,* le premier étant surtout narratif, tandis que les deux autres ont un caractère symbolique.

a) *Cycle évangélique.*

Les scènes de la vie du Christ et de la Vierge qui inspirent le plus souvent les « izographes » russes sont celles qui appartiennent à la série des *douze grandes fêtes* (δεσποτικαὶ ἑορταί, dvounadesiatyé prazdniki) reconnues par l'Église grecque : l'Annonciation, la Nativité, la Présentation au Temple, le Baptême, la Résurrection de Lazare, la Transfiguration, l'Entrée à Jérusalem, la Crucifixion, la Résurrection, l'Ascension, la Pentecôte et l'Assomption.

L'*Annonciation* (Blagovêchtchenie) illustre la pittoresque version des Apocryphes et notamment du Protévangile de Jacques. D'après cette tradition, l'Annonciation véritable aurait été précédée d'une Pré-Annonciation (Predblagovêchtchenie). Un Ange invisible aurait salué une première fois la Vierge à côté d'un puits où elle venait puiser de l'eau. La seconde fois Gabriel lui serait apparu dans sa maison de Nazareth pendant qu'elle était en train de filer un écheveau de pourpre destiné à tisser le voile du Temple. Dans le premier cas, c'est l'*Annonciation au puits* (ou kladezia, ou istotchnika), dans le second l'*Annonciation au rouet* (s priajeï, za roukodêliem). A partir du xviie siècle on voit apparaître sous l'influence de l'Occident la Vierge au livre (s knigoï).

La *Nativité* (Rojdestvo Khristovo) est un fouillis de scènes naïvement juxtaposées : la Vierge adorant l'Enfant couché dans la crèche (vertep), l'Annonce aux bergers, la Cavalcade et l'Adoration des Mages représentés en costume persan avec des bonnets phrygiens, le Bain de l'Enfant auquel préside l'accoucheuse Salomé. Ce dernier sujet est particulier à l'iconographie byzantine.

Dans la scène du Massacre des Innocents qui appartient

également aux « Enfances Jésus », on remarque un curieux détail tiré des Apocryphes. Élisabeth, portant dans ses bras le petit saint Jean Baptiste, s'enfuit poursuivie par un soldat. Un rocher se fend pour lui livrer passage et se referme ensuite brusquement au nez de son persécuteur ébahi. Cette légende est rapportée par l'higoumène russe Daniel dans son Pèlerinage en Terre Sainte (1106)[1].

La *Présentation de Jésus au Temple* (Srêtenié Gospodne) est proprement la « rencontre »[2] du vieillard Siméon avec le Sauveur. Le vieillard que l'Église grecque appelle saint Siméon Theodochos (Bogopriimets) : celui qui reçoit Dieu, tend les bras à Jésus présenté par sa mère; mais par respect pour l'Enfant divin il laisse retomber ses longues manches sur ses mains.

Dans la scène du *Baptême* (Krechtchenié), on voit le Christ nu dans le lit du Jourdain personnifié par un vieillard à barbe de fleuve appuyé sur son urne. Parfois (portes de bronze de la cathédrale de Souzdal), émerge du fleuve une haute colonne surmontée d'une croix qui marquait pour les pèlerins l'emplacement où le Christ avait reçu le baptême. A gauche le Baptiste (Krestitel), debout sur la berge, lui impose la main; à droite deux anges tiennent des vêtements et des linges pour l'essuyer au sortir de l'eau.

Il est à noter que par Épiphanie (Bogoïavlenie), les Russes entendent non pas, comme en Occident, l'Adoration des Mages, mais l'Apparition du Christ au peuple sur les bords du Jourdain : de sorte que l'iconographie de l'Épiphanie se confond avec celle du Baptême.

La *Résurrection de Lazare* (Lazarevo Voskrechenié) qui, enveloppé de bandelettes comme une momie, se tient droit dans une tombe verticale creusée dans le roc, résume tous les miracles du Christ.

La *Transfiguration* (Preobrajenié Gospodne) est représentée conformément à la tradition occidentale. Un faisceau de lumière éclaire le Christ debout sur la cime du Thabor entre Moïse et

1. *Itinéraires russes en Orient*, trad. Khitrovo, p. 51.
2. *Strêtenie* appartient à la même racine que *vstrêtcha*, rencontre.

Elie. Au premier plan les apôtres étonnés et effrayés se prosternent.

L'*Entrée du Sauveur à Jérusalem* (Vkhod Gospoden v Ierousalim) en diffère au contraire par certains détails. Ainsi Jésus, au lieu d'être à califourchon sur l'âne, est assis de côté à la mode orientale. Il descend suivi de son cortège d'apôtres la pente raide du Mont des Oliviers (Eleonskaïa Gora) et se dirige à droite vers la ville de Jérusalem, étroite et haute comme une tour, où les Juifs l'attendent avec des palmes.

La *Crucifixion* (Raspiatié), symbole de la Rédemption du monde, est censée avoir lieu juste au milieu de la terre. La croix est plantée au-dessus de l'omphalos, ombilic du monde, marqué par le crâne d'Adam. Après la Crucifixion vient la *Descente de croix* (Sniatié so kresta) : Joseph d'Arimathie gravit les degrés de l'échelle adossée à la croix et descend le Christ en le tenant embrassé par le milieu du corps. En bas, la Vierge debout, entourée des Myrophores, reçoit son fils mort dans ses bras et baise tendrement son visage, cependant que Marie Madeleine et Jean l'Évangéliste lui baisent les mains. Tous ces pleurants se retrouvent dans la scène de la *Lamentation* ou du *Thrène* funèbre autour du cadavre déposé dans un sarcophage. Tous se penchent une dernière fois vers le visage aimé, tandis que par derrière une sainte femme désespérée agite ses bras comme des ailes.

La *Résurrection* (Voskresenié Khristovo) n'est ni suggérée, comme dans l'art chrétien primitif, par les Saintes Femmes au tombeau, ni représentée, comme dans l'art médiéval d'Occident, par le Christ enjambant son sarcophage. Ce thème se confond dans l'art byzantin, qui s'inspire ici de l'Évangile apocryphe de Nicodème, avec la *Descente aux limbes* (Anastasis) : le Sauveur, tenant sa croix comme un sceptre, renverse les portes de l'Hadès, symbolisé par un vieillard enchaîné et tend une main secourable à Adam et Ève autour desquels se rangent les rois David et Salomon et les autres Justes à qui le Prodrome annonce leur délivrance.

L'*Ascension* (Voznesenié) a lieu, comme l'enseigne le Guide de la Peinture, sur le sommet du Mont des Oliviers. Les apôtres entourant la Vierge qu'escortent deux anges vêtus de blanc,

suivent des yeux le Christ qui monte au ciel où il est accueilli par une multitude d'anges au son des trompettes et des tympanons.

La *Pentecôte* ou Descente du Saint-Esprit (Sochestvié sviatavo Doukha) réunit les douze Apôtres assis en cercle dans le Cénacle. Douze langues de feu s'échappent du bec de la colombe du Saint-Esprit et viennent se poser sur leurs têtes. Le monde où les apôtres vont se répandre pour instruire les nations est personnifié par un vieillard couronné, tenant dans son sein douze rouleaux qui sont des traductions de l'Évangile en douze langues différentes.

L'*Assomption* de la Vierge (Ouspenié Bogomateri) qui clôt la série des douze grandes fêtes n'est pas conçue dans l'Église grecque comme dans l'Église latine. L'enlèvement ou le ravissement est remplacé par la *Dormition* (Κοίμησις[1] τῆς Παναγίας); car la mort de la Mère de Dieu ne fut qu'un court sommeil avant son Assomption. La Vierge est couchée sur un lit, entourée de saint Pierre qui l'encense, de saint Jean le Théologien qui lui donne un baiser. Son âme (εἴδωλον), enveloppée de bandelettes comme une momie, est recueillie par le Christ qui la prend dans ses bras. De nombreuses églises sont consacrées en Grèce et en Asie Mineure à la *Kimisis* (Daphni, Nicée, etc.), en Russie à l'*Ouspenié* (Ouspenki Sobor à Vladimir, Moscou).

Quelques-uns des thèmes qui appartiennent à la série des douze grandes fêtes reparaissent groupés dans un autre cycle de six sujets : l'*Hexaméron* ou la *Semaine* (Chestodnev, Sedmitsa, Nedêlia) comprenant la Résurrection (Anastasis) qui correspond au dimanche [2], le Sobor de l'archistratège Michel : assemblée des archanges portant le Christ Emmanuel dans une auréole, le Sobor de saint Jean le Précurseur (Sobor sviatavo Ioanna Predtechi) baptisant dans le Jourdain, l'Annonciation, le Lavement des pieds (Omovenie nog) et la Crucifixion qui correspond au vendredi.

b. *Cycle eucharistique*. — Ce cycle comprend deux magni-

1. Le mot Κοίμησις, Dormition, appartient à la même racine que κοιμητήριον, cimetière, dont le sens primitif est dortoir.
2. Le nom russe du dimanche *voskresenie* signifie Résurrection.

fiques symboles presque inconnus à l'art d'Occident : la Communion des Apôtres et la Divine Liturgie,

La *Communion des Apôtres* (Prichtchachtchenie Apostolov) qu'on appelle aussi le *Mystère de l'Eucharistie* (Taïnstvo Evkharistii) est une interprétation symbolique de la Cène (Taïnaïa Vetcheria). Le Christ représenté deux fois — en juxtaposition — de chaque côté de l'autel donne la communion aux Apôtres sous les deux espèces du pain et du vin. — Dans la *Divine Liturgie* (ἡ θεία λειτουργία — Bojestvennaïa Litourgia), le Christ, prêtre suprême, célèbre lui-même le saint sacrifice avec l'assistance des anges vêtus en diacres qui apportent les vases sacrés, l'encensoir, la navette, le calice, l'eau et la serviette pour essuyer les mains de l'officiant, la petite lance et la patène destinées à percer et à recevoir l'hostie. C'est en somme la transposition mystique de la procession solennelle qui accompagne les dons à travers l'église : au lieu des diacres et du prêtre ce sont les anges et le Christ qui officient.

c. *Cycle apocalyptique.* — La vaste composition du Jugement dernier (Strachny Soud [1]) est la réunion de plusieurs motifs eschatologiques qui s'élaborent à partir du IVe siècle. Le thème complet, tel qu'il se formule à la fin du XIe siècle dans la célèbre mosaïque du dôme de Torcello, se répartit en cinq zones ou registres parallèles qui représentent de haut en bas :

1° L'*Anastasis :* le Christ ressuscité triomphe de Satan et libère les Justes.

2. La *Déisis* (Δέησις, en russe Deïsous) (pl. XX). Le Christ trône dans une gloire entre les représentants de l'Ancienne et de la Nouvelle Loi, la Vierge et le Prodrome (saint Jean-Baptiste) qui intercèdent pour l'humanité. On remarquera que dans l'art d'Occident, c'est généralement saint Jean l'Évangéliste qui joue le rôle d'intercesseur. Ce motif de la « Prière », centre lumineux du Jugement dernier, est le thème capital de l'iconographie russe.

3. L'*Hétimasie* (ἡ ἑτοιμασία τοῦ Θρόνου, Ougotovanny Prestol) : c'est-à-dire la préparation du trône pour le Juge Suprême, symbole de la Seconde Venue du Christ. Devant le trône vide sur

1. Pokrovski, *Strachny Soud.* Travaux (Troudy) du 6e Congrès archéologique : Odessa, 1887.

lequel sont posés l'Évangile et les instruments de la Passion, Adam et Ève se prosternent, tandis qu'à l'appel des buccins des archanges la terre et la mer rendent leurs morts.

4. Le *Jugement* proprement dit avec le Pèsement des âmes et la Séparation des élus et des réprouvés.

5. La *sanction,* c'est-à-dire le Paradis avec ses délices et l'Enfer avec ses supplices. Un fleuve de feu sort des pieds du Christ. Les démons y précipitent les méchants et les tourmentent avec des harpons et des lances. Ils sont attachés avec des chaînes de fer au milieu des ténèbres, grinçant des dents, brûlés par un feu inextinguible et rongés par les vers. Pour comble de souffrance, les réprouvés peuvent voir le verger du Paradis « entouré d'un mur de cristal et orné des plus beaux arbres » où les âmes des Justes reposent dans le sein des trois patriarches, Abraham, Isaac et Jacob.

Iconographie de la Vierge. — Dans l'Église grecque, la Vierge très sainte, très pure (Panagia — Presviataïa, Pretchistaïa Dêva) est généralement invoquée sous le nom de Mère de Dieu (Theotokos — Bogomater, Bogoroditsa).

Les représentations innombrables de la Vierge peuvent se classer en deux catégories : les Vierges symboliques, représentées en majesté, dans une attitude hiératique, tantôt sans l'Enfant, tantôt avec l'Enfant divin — les Madones maternelles, dont le geste familier et caressant exprime l'humaine tendresse d'une mère pour son enfant.

I. Vierges symboliques.

1. *Sans l'enfant.*

a. A ce premier groupe appartient la *Vierge orante,* debout les mains levées, qui symbolise l'Église.

b. Quand l'Orante a les mains ramenées sur la poitrine, elle est désignée sous le nom de *Vierge des Chalcopratia :* église située près de Saint-Sophie qui conservait τὸν ἅγιον σωρὸν, c'est-à-dire un reliquaire contenant la ceinture de la Vierge.

c. La *Vierge du Deïsous,* symbole de l'intercession, rentre aussi dans cette catégorie. Mais elle n'est jamais représenté isolément : elle accompagne toujours le Prodrome.

2. *Avec l'enfant.* — Les différents types de la Vierge sont généralement désignés par le nom de l'église de Byzance où ils étaient vénérés.

a. La *Panagia Blacherniotissa*, ainsi appelée à cause de la célèbre icone de l'église des Blachernes. Debout, les mains levées, son attitude est celle de l'Orante : mais sur sa poitrine brille dans un médaillon circulaire ou une mandorle ovale, dont les orbes symbolisent le royaume céleste, le Christ Emmanuel. Les Grecs l'appelaient encore la Grande Panagie (ἡ μεγάλη Παναγία).

b. La *Panagia Kyriotissa* tire son nom de l'église Θεοτόκου τὰ Κύρου, fondée par le préfet de la ville Kyros. On l'appelle aussi Nikopeia (ἡ Νικοποιός) : celle qui donne la victoire et elle était considérée comme le palladium de la maison impériale, l'emblème de la victoire des Byzantins sur les Barbares. Elle est représentée tantôt debout, tantôt assise sur un trône, mais toujours dans une attitude frontale et serrant de ses deux mains baissées le Christ Emmanuel sur son cœur.

c. La *Panagia Hodigitria :* c'est-à-dire la conductrice, celle qui montre la route. Elle procède d'une icone qui aurait été peinte, suivant la tradition, par l'évangéliste saint Luc et envoyée en 438 de Jérusalem à Constantinople par l'impératrice Eudoxie. Debout, la Vierge tient l'Enfant sur son bras gauche et lève la main droite comme pour guider les âmes vers son divin fils. Parfois la composition est inversée (obratnoe) : de sorte que l'Enfant se trouve assis sur le bras droit.

L'iconographie russe se borne à reproduire sous d'autres noms ces prototypes byzantins. A la Vierge des Chalcopratia correspond la Vierge dite *Bogolioubskaïa* — à la Blacherniotissa la *Znaménié* (Vierge de l'Apparition ou du miracle) — à la Kyriotissa la *Petcherskaïa* ainsi nommé du fameux monastère des Catacombes (Petcherski) de Kiev. Du type de l'Hodigitria procèdent les Vierges dites de *Smolensk*, de *Mourom* ou encore de *Jérusalem* (Ierousalimskaïa) quand la Vierge porte l'Enfant sur le bras droit.

II. Maternités.

A partir du xive siècle, ces représentations symboliques de la Reine des cieux font place à une conception plus humaine, plus pathétique. La Vierge devient une mère tendre et angoissée ; le Christ Emmanuel n'est plus qu'un bambino (Mladenets) joueur et caressant. Ces nouveaux types qui présentent de frappantes ressemblances avec les madones italiennes se ramènent à trois principaux :

a. *L'Oumilénié.* — C'est l'Eleousa des Grecs, la Vierge de Compassion, ou plutôt la Vierge aux caresses (pl. XXI). L'Enfant, d'un geste câlin, appuie sa joue contre celle de sa mère. Ce motif comporte de nombreuses variantes (iavlenia). Si la Vierge est représentée en buste (oglavnaïa), elle est dite *Vierge de Korsoun* (Korsounskaïa) ou du *Dnêpr* (Dnêprovskaïa), quand le motif est retourné et l'Enfant à gauche. Si elle est représentée à mi-corps, l'Oumilénié est baptisée *Vierge du Don* (Donskaïa). — Les variantes les plus populaires de ce thème sont connues dans l'iconographie russe sous le nom de *Vzygranié :* l'Enfant folâtre dans les bras de sa mère et se retourne d'un air mutin pour lui caresser le menton. — *Sladkoe Lobzanié* (Le doux embrassement) : l'Enfant lui jette les bras autour du cou ; — *Otrada* ou *Outêchenié* (Consolation) : la Vierge porte à ses lèvres la main de l'Enfant.

b. La *Strastnaïa* ou Vierge de la Passion. La Mater Dolorosa soutient de la main gauche l'Enfant qui se retourne pour voir deux anges portant les instruments de sa future Passion. On l'appelle parfois la *Vierge au pouce* (Taletskaïa Bojia Mater), parce que le bambino effrayé saisit des deux mains le pouce de sa mère.

c. La *Mlekopitatelnitsa :* la Galoktotrophousa des Grecs, la Madonna del Latte des Primitifs italiens. C'est la Vierge nourrice donnant le sein à son enfant. Une variante de ce type est désignée sous le nom de *Blajennoe Tchrevo :* Beatus Venter.

Nous croyons utile de résumer sous forme d'un tableau synoptique cette iconographie complexe de la Madone byzantine,

en mettant en regard de chaque type grec les types russes correspondants.

PROTOTYPES BYZANTINS.	TYPES RUSSES.	CARACTÉRISTIQUES.
I. Vierges symboliques.		
a) *Sans le Christ Emmanuel.*		
1. *Vierge Orante.*	Orante.	Debout, les mains levées.
2. *Vierge des Chalcopratia.*	Bogolioubskaïa.	Les mains ramenées sur la poitrine.
3. *Vierge de la Déisis.*	Vierge du Déisous.	Debout, en face du Prodrome, implorant le Christ.
b) *Avec le Christ Emmanuel.*		
1. *Blacherniotissa.*	*Znaménié*	Debout, les mains levées, comme une Orante, mais avec le Christ Emmanuel sur sa poitrine, dans un médaillon.
2. *Kyriotissa ou Nikopéia.*	*Petcherskaïa.*	De face, tient des deux mains le Christ sur ses genoux.
3. *Hodigitria.*	*Odigitrie* de Smolensk, de Mourom, Tikhvinskaïa, Konevskaïa.	Debout, le Christ sur son bras gauche, la main droite levée.
	Ierousalimskaïa	Le Christ sur son bras droit.
II. Maternités.		
1. *Eleousa.*	*Oumiléniė.* Korsounskaïa, Dnêprovskaïa, Donskaïa Bogomater.	L'Enfant appuie sa joue contre celle de sa mère.
	Vzygranié.	L'Enfant folâtre dans les bras de sa mère et lui caresse le menton.
	Sladkoe Lobzanié.	L'Enfant lui passe les bras autour du cou.
	Otrada ou Outêchenié.	La Vierge porte à ses lèvres la main de l'Enfant.
2. *Vierge de la Passion.*	*Strastnaïa.*	L'Enfant dans les bras de sa mère, se retourne vers deux anges portant les instruments de la Passion.
3. *Galaktotrophousa.*	*Mlekopitatelnitsa.*	La Vierge allaite l'Enfant.

Une des fêtes de la Vierge les plus populaires en Russie est la fête de l'*Intercession* (Pokrov Presviatoï Bogoroditsy) instituée au XIIe siècle par le grand prince de Souzdalie, André Bo-

golioubski qui plaça sous ce vocable l'église de la Nerl, à Bogolioubovo près de Vladimir (1165). Toutefois le thème du *Pokrov* ou de la *Vierge au voile* (pl. XXII), auquel correspond dans l'art d'Occident le thème de la *Vierge au manteau* ou *Vierge de Miséricorde* n'a pas une origine russe. C'est dans l'église des Blachernes à Constantinople, où se conservait le voile (maforii) de la Vierge, qu'André l'Innocent (Iourodivy) et son disciple Épiphane virent la Mère de Dieu s'élever au-dessus de la porte sainte de l'iconostase, ôter son voile et l'étendre au-dessus du peuple assemblé[1].

Cette vision s'explique très naturellement. On sait qu'une image colossale de la Vierge orante décorait la niche des absides : elle était habituellement cachée par un rideau rouge aux regards des fidèles. Quand on écartait ce rideau à certains jours de fête, la Vierge apparaissait comme par miracle.

De là viennent les particularités de la composition du « Pokrov » si souvent traitée par les peintres d'icones de Novgorod. La scène se passe à l'intérieur de l'église des Blachernes représentée sous forme d'église russe à plusieurs coupoles. La Vierge orante, représentée exactement comme dans les mosaïques absidales, plane sur un nuage au-dessus de la porte sainte de l'iconostase. Deux anges étendent son voile protecteur au dessus des apôtres et des saints, rangés à droite et à gauche de l'iconostase. En bas, André « Iourodivy » montre à Epiphane l'apparition miraculeuse tandis que le diacre Roman « Sladkopêvets », debout sur l'ambon, chante un kondak à la louange de la Vierge.

A partir du XIVe siècle, les progrès de la mariolâtrie se traduisent par des illustrations de plus en plus nombreuses d'une hymne d'action de grâces composée au VIIe siècle pour remercier la Vierge de la délivrance de Constantinople et appelée *Akathistos*, parce qu'elle doit être récitée « debout »[2]. L'hymne Akathiste joue dans la dévotion orientale un rôle analogue au Rosaire en Occident. Elle se divise en 24 stations (οἶκοι, en russe ikosy) qui se subdivisent en contacces (κοντάκια, kondaky). Ce cycle qu'on retrouve notamment à l'église de la Pantanassa à Mistra

1. Kondakov, *Ikonografia Bogomateri*, II.
2. Littéralement, non assis.

et en Russie dans l'église du monastère de Théraponte, tient une telle place dans l'iconographie russe que nous ne pouvons nous abstenir de résumer ici, aussi brièvement que possible, les 24 ikosy qui sont désignés par les paroles initiales de chaque verset.

1. *L'ange apparaît pour la première fois.* — La Vierge est assise sur un trône en train de filer la pourpre. Un ange descend du ciel avec un rameau fleuri et la bénit.

2. La *Vierge regardant.* — La Vierge debout lui dit : Comment en aurais-je l'assurance puisque je ne connais pas d'homme? L'archange Gabriel lui répond : Réjouissez-vous, pleine de grâce, le Seigneur est avec vous.

3. *Connaître une connaissance inconnue* (Razoum ne dorazoumevaemy razoumêt). L'archange debout montre le ciel de la main droite et dit : Le Saint-Esprit surviendra en vous et la force du Très-Haut vous ombragera. La Sainte Vierge, sa main droite sur sa poitrine, répond : Voici la servante du Seigneur, qu'il me soit fait selon votre parole.

4. La *force d'en haut.* — La Vierge est assise sur un trône. Deux anges portent derrière elle un grand voile. Au-dessus d'elle le Saint-Esprit dans une grande clarté.

5. *Celle qui possède Dieu.* La Vierge et Élisabeth s'embrassent (Visitation).

6. *Ayant une tempête au dedans* (bouriou vnoutr imêia). La Vierge est enceinte. Joseph, appuyé sur un bâton, lui jette un regard courroucé.

7. *Les bergers ont entendu.* Annonciation aux bergers.

8. *L'étoile, chemin de Dieu.* Les Mages à cheval se montrent une étoile qui brille dans le ciel.

9. *Les enfants des Chaldéens ont vu.* Les Mages, à genoux devant la Vierge assise sur un trône qui leur présente le Christ enfant, lui offrent des présents. Dehors un jeune homme tient par la bride les chevaux des mages.

10. *Hérauts qui portent Dieu.* Un ange conduit les mages.

11. *Sa splendeur en Égypte.* Fuite en Égypte.

12. *L'attente de Siméon.* Présentation au Temple.

13. *Il a montré une nouvelle création* (Novouïou tvar pokaza).

Le Christ sur un nuage, cantonné du tétramorphe, bénit des deux mains les apôtres, les évêques.

14. *Ils voient un enfantement merveilleux.* La Vierge trône avec l'Enfant au-dessus d'une foule de saints.

15. *Il était tout entier aux choses d'ici-bas :* Christ environné d'un cercle de lumière et des ordres des anges.

16. *Toute la nature angélique.* Christ assis sur son trône et bénissant. Anges qui montent et qui descendent.

17. *Les rhéteurs à plusieurs langues.* La Vierge trône avec l'Enfant. A droite et à gauche des hommes jeunes et vieux, coiffés de bonnets de fourrure. A leurs pieds des livres jetés à terre.

18. *Le Christ a voulu sauver le monde* (Spasti khotia mir). Deux anges descendent du ciel. Le Christ suivi de ses apôtres marche sur la terre.

19. *La protection des vierges* (Stêna esi dêvam).

20. *Un hymne universel.* Christ assis sur un trône, bénissant autour de lui des anges. Au-dessous évêques et saints tenant des livres ouverts.

21. *Lampe lumineuse.* Vierge debout sur un nuage environnée d'une grande lumière. Au-dessous des hommes à genoux dans une grotte obscure lèvent les yeux vers elle.

22. *Le Christ voulant accorder des grâces.* Le Christ debout déchire des feuillets couverts de caractères hébraïques. De chaque côté des hommes à genoux.

23. *Concert de louanges à son fils.* Vierge sur un trône, entourée d'évêques qui portent l'Évangile, de musiciens qui chantent, dirigés par des diacres.

24. *O mère célébrée par tout l'univers.* Devant la Vierge assise sur un trône élevé, des rois, des prêtres, des cénobites en prières, à genoux ou debout, tiennent des phylactères.

On voit par cette analyse que l'Akathiste contient deux catégories de thèmes : les uns empruntés au cycle évangélique : Salutation angélique, Visitation, Annonciation aux Bergers, Adoration des mages, Fuite en Égypte, Présentation au Temple; les autres se rattachant à la Glorification de la Vierge.

3. *Iconographie des saints.* — Les saints de l'Eglise grecque sont extrêmement nombreux et les calendriers ecclésiastiques,

ménologes ou synaxaires, qui en donnent la nomenclature sont de volumineux recueils [1]. Nous nous bornerons à énumérer ici ceux qui reviennent le plus souvent dans l'iconographie russe.

Leur typologie est strictement définie. Le *Guide de la Peinture* donne le signalement et les caractéristiques de chaque saint, précise s'il doit être représenté jeune ou vieux, imberbe ou barbu, avec une barbe naissante ou jonciforme ou bifide.

L'un des plus vénérés dans l'Église russe est *saint Jean-Baptiste* (Krestitel), qu'on appelle plus communément le Précurseur ou le Prodrome (Predtetcha). Il forme le trait d'union entre l'Ancien et le Nouveau Testament. Sa physionomie d'ascète hirsute, caractérisée par des mèches de cheveux indociles qui tombent sur le front et une barbe en petites touffes frisées (kosmotchki), son costume qui se réduit à une mélote en poil de chameau (vlasianitsa) sont à peu près les mêmes que dans l'art occidental. Mais une des particularités de l'art byzantin est de le représenter avec de grandes ailes qui symbolisent la mission divine dont parle l'Évangéliste saint Matthieu (xi, 10) [2]. Souvent il tient de la main gauche un calice dans lequel est couché l'Enfant Jésus, illustration de ces paroles : Se Agnets vzemliaï grêkhi mira (Ecce Agnus qui tollit peccata mundi).

Saint Jean l'Évangéliste est toujours appelé par les Grecs le Theologos (Ioann Bogoslov) parce qu'il a parlé de la divinité du Verbe plus éloquemment que les autres Évangélistes. Jeune homme imberbe dans l'iconographie latine, il se métamorphose dans l'iconographie gréco-russe en vieillard chauve et barbu.

Saint Jean Chrysostome ou Bouche d'or (Ioann Zlatooust) et saint Jean Climaque (Ioann Lêstvitchnik), célèbre higoumène du Sinaï dont le principal ouvrage est le *Climax* ou Échelle du ciel, sont très populaires dans l'Église russe ainsi que saint Jean Damascène ou de Damas (Ioann Damaskine) qui combattit au viiie siècle l'hérésie iconoclaste et qui est mis au rang des grands docteurs.

Parmi les apôtres, le plus vénéré est *saint André* (Andreï per-

1. Le plus célèbre est le Ménologe de Basile à la Bibliothèque Vaticane. — *Il menologio di Basilio II*; Turin, 1907.

2. Sur certains chapiteaux auvergnats, notamment à l'église Notre-Dame du Port à Clermont, les Évangélistes sont également figurés avec des ailes.

vozvanny), ainsi nommé parce qu'il fut le « premier appelé » par Jésus, avant la vocation de son frère saint Pierre, dont se réclame l'Église de Rome. D'après Origène, saint André aurait évangélisé les Scythes et subi le martyre en Tauride. Cette légende fut exploitée au xve siècle par les théologiens moscovites qui, pour justifier les prétentions de « la troisième Rome », lui forgèrent des titres de noblesse en faisant remonter les origines de l'Église russe, bien au delà de l'Isapostolos saint Vladimir, jusqu'à un apôtre authentique, le premier de tous. Grâce à cette ingénieuse fiction, l'Église orthodoxe put se vanter d'être encore plus ancienne que sa rivale, l'Église latine [1].

Si saint André passe pour le fondateur de l'Église russe, le saint populaire entre tous, le patron de la Russie, est *saint Nicolas*. Il est vénéré comme le faiseur de miracles, le Thaumaturge par excellence (Tchoudotvorets). Une église d'Iaroslavl lui est consacrée sous le vocable étrange de Saint-Nicolas le mouillé (Nikolaï mokri) parce qu'il aurait miraculeusement sauvé un jeune homme qui se noyait. Son nom est souvent associé à celui de Mojaïsk, petite ville sur la Moskva qu'il aurait sauvée des Tatars en apparaissant dans le ciel avec une épée. On lui réserve une place d'honneur dans la décoration des sanctuaires où il occupe généralement la conque d'une des absidioles. Il est représenté sous les traits d'un vieillard à la fois sévère et miséricordieux, avec un large front bombé, des joues creuses et une courte barbe arrondie (brada Nikolina).

Parmi les saints de l'Église grecque, il en est qui vont presque toujours par groupes ou par couples : par exemple les huit *saints militaires* (voïny-moutcheniki) : saint Georges le victorieux (tropaïophoros, velikomoutchenik Georgii Pobêdonosets), patron de Constantinople, et saint Démétrius (Dmitri Solounski), patron de Salonique; les deux saints Théodore (Fedor), Stratilate et Tiron, l'officier et le conscrit [2]; saint André Stratilate, saint

1. C'est à cette légende que se rattache la création du premier des Ordres russes, l'Ordre de Saint-André.

2. Delahaye, *Les légendes grecques des saints militaires*, Paris, 1909. Stratilate vient du grec στρατηλάτης, chef d'armée, général. On appelait tirons les soldats de la garde impériale. Les deux saints Théodore ne sont sans doute qu'un seul personnage dédoublé. Saint Nikita, guerrier, ne doit pas être confondu avec saint Nikita de Pereïaslav qui est représenté en moine.

Jean le soldat (Ioann Voïn), saint Nicétas (Nikita) et saint Procope.

Les couples de saints les plus populaires sont les médecins Cosme et Damien surnommés les *Anargyres* (bezmezdnie vratchi ou bezsrebrenniki), parce qu'à la différence de leurs confrères, ils n'acceptaient jamais d'argent de leurs malades, et les saints Florus et Laurus (Frol et Lavr), protecteurs des chevaux, aussi inséparables que les Dioscures, Castor et Pollux, auxquels on les a souvent comparés : les Russes leur consacraient des chapelles dans le voisinage des écuries et des marchés. L'Église grecque réunit aussi dans un même culte les trois principaux docteurs de l'Église qu'elle appelle les *saints œcuméniques* (vselenskié sviatiteli) : saint Basile le Grand, saint Grégoire de Nazianze (Grigori Bogoslov, le Théologien) et saint Jean Chrysostome (Ioann Zlatooust).

Un sujet exclusivement grec qui n'a jamais été popularisé en Occident est le cycle des sept *Conciles œcuméniques* (Vselenskie sobory) qui décore notamment l'église du monastère de Théraponte. Ce sont par ordre de date : 1° le *Concile de Nicée* qui condamna Arius en 325; 2° le premier *Concile de Constantinople* en 381; 3° le *Concile d'Éphèse* qui condamna Nestorius en 431; 4° le *Concile de Chalcédoine* qui condamna l'hérésie monophysite en 451; 5° le second *Concile de Constantinople* qui se tint sous Justinien en 553; 6° le troisième *Concile de Constantinople;* 7° le second *Concile de Nicée* en 787. Ces représentations des grandes assises de l'Église grecque ne vont pas sans quelque monotonie. Leur dispositif est toujours le même. Au centre l'empereur préside sur son trône. D'un côté se groupent les évêques et de l'autre les hérétiques : Ariens, Nestoriens, Monophysites, aveuglés par des démons juchés sur leurs épaules. Parfois la dispute s'anime et les théologiens en viennent aux coups. Dans la scène du Concile de Nicée, on voit saint Nicolas, fougueux défenseur de la Trinité, étendre la main pour souffleter Arius.

Il resterait un mot à dire des saintes de l'Église grecque. Quelques-unes sont de pures abstractions, des attributs ou des fêtes personnifiées : par exemple *Sainte Sophie* (Agia Sophia, Premoudrost Bojia), incarnation de la Sagesse divine, identifiée

tantôt avec le Christ, tantôt avec la Vierge, que les peintres représentent sous forme d'un archange aux ailes de feu, auréolé du nimbe crucifère et assis sur un trône d'or. Les trois Vertus cardinales : la Foi, l'Espérance et la Charité deviennent les saintes Vêra, Nadejda et Lioubov. De même que sainte Anastasie personnifie la Résurrection (Anastasis), une des saintes les plus populaires de l'Église grecque, à partir du xie siècle, Agia Paraskeva ou Praskovia (Piatnitsa) (pl. XXIII) n'est autre que le Vendredi saint féminisé, parce que les mots qui désignent le vendredi en grec et en russe : παρασκευή, piatnitsa[1] sont du féminin. Sainte Vendredi a toujours pour attribut ou pour armes parlantes la croix à double croisillon.

Les saints russes. — Outre les saints du ménologe grec, il existe un grand nombre de saints spécifiquement russes que l'Église de Moscou multiplie avec prodigalité du jour où elle s'émancipe du patriarcat byzantin. Ce sont des personnages historiques, canonisés sans plus de titres que saint Charlemagne — *sainte Olga* et son petit-fils *saint Vladimir* « égal aux apôtres » (ravnoapostolny), qui convertirent la Russie à la foi chrétienne, — les deux fils de Vladimir, les jeunes princes *Boris et Glèbe*, assassinés par leur frère Sviatopolk, que la piété populaire associe toujours dans le même culte[2], — *saint Alexandre « Nevski »* qui remporta une victoire sur les Suédois au bord de la Néva, sur l'emplacement actuel de Pétrograd où une lavra lui fut consacrée par Pierre le Grand, — le tsarevitch *Dmitri,* fils d'Ivan le Terrible, assassiné par ordre de Boris Godounov et canonisé par ordre de Vasili Chouïski.

Une seconde catégorie des saints russes est celle des cénobites, fondateurs de monastères, dont le plus célèbre est *saint Serge de Radonèje,* anachorète du xive siècle qui déserta le monde pour s'enfoncer dans les forêts de la Moscovie où il n'eut longtemps d'autre compagnon qu'un ours : c'est lui qui fonda le

1. Παρασκευή signifie littéralement la « préparation » du sabbat, Piatnitsa le cinquième jour de la semaine. Sainte Parascève est connue en Italie sous le nom de santa Venera ou Veneranda.

2. Les deux saints sont si inséparables que leurs noms jumelés finissent par se fondre en un seul mot. Plusieurs villages ou monastères portent le nom de *Borisoglébsk*.

plus puissant monastère de la Grande-Russie : la laure de la Trinité Saint-Serge. *Saint Cyrille « Bêlozerski »*, fondateur du monastère du même nom au bord du Lac Blanc, *saint Barlaam Khoutynski*, les *saints Zosime et Savvati* qui fondèrent au xve siècle le célèbre monastère Solovetski dans une île de la Mer Blanche, partagent la popularité de saint Serge.

Une des particularités de l'Église russe est le culte des pauvres d'esprit ou des innocents (radi Khrista iourodivyé) qui erraient complètement nus par les froids les plus rigoureux, implorant la charité publique pour l'amour du Christ. C'est à un de ces innocents, le *bienheureux Basile* (Vasili Blajenny), qu'est dédiée la magnifique église construite par Ivan le Terrible sur la Place Rouge de Moscou.

B). **L'ordonnance des thèmes iconographiques.** — Les scènes et les figures qui constituent le répertoire iconographique ne se distribuent pas au hasard dans les grands ensembles décoratifs. Leur ordonnance est soumise à des règles strictes, à d'impérieuses traditions qui font l'objet de la troisième partie du *Guide de la Peinture*.

Voyons d'abord suivant quels principes les motifs sont répartis dans la décoration murale ; nous dirons ensuite dans quel ordre ils se combinent sur la cloison des iconostases.

L'ordonnance des fresques. — Le *Guide de la Peinture* énumère cinq étages ou zones de fresques depuis la voûte jusqu'au sol. Il les décrit dans l'ordre où l'artiste doit les exécuter, c'est-à-dire de haut en bas.

Première rangée. Dans la conque de l'abside centrale, la Vierge orante (Panagia). Sur les côtés les douze grandes fêtes.

Deuxième rangée. Dans l'abside la Divine Liturgie, sur les côtés les Miracles du Christ.

Troisième rangée. Dans l'abside la Communion des Apôtres, sur les côtés les Paraboles évangéliques.

Quatrième rangée. Martyrs et saints dans des médaillons.

Cinquième rangée. Figures d'évêques, des saints guerriers, des saints Anargyres.

On saisit immédiatement le vice fondamental de cette disposition. Les tableaux à multiples personnages sont relégués dans

les rangées supérieures où l'œil a peine à les atteindre, tandis que les figures monumentales des saints occupent les piliers et la partie inférieure des murs. Cet arrangement est un défi aux lois de l'optique. La logique voudrait que les petits sujets fussent placés en bas et les personnages isolés en haut. C'est ce qui a lieu dans les églises d'Occident où les vitraux à petits médaillons occupent les fenêtres basses des collatéraux, tandis que les grandes figures en pied décorent les fenêtres hautes de la nef.

Cette réserve faite, il faut reconnaître que l'ordonnance traditionnelle réalise un programme d'une puissante unité : au sommet de la coupole le Christ Pantocrator, « embrassant le monde de ses regards » ; sur les pendentifs, les quatre Évangélistes annonçant « la bonne nouvelle » aux quatre points cardinaux; dans l'abside les symboles eucharistiques; sur les parois, les douze grandes fêtes, les miracles du Christ et les paraboles évangéliques se déroulant comme des phylactères illustrés et pour finir, sur le mur occidental, la scène terrible du Jugement dernier, tout cela constitue un ensemble grandiose, admirablement équilibré, « une mise en place » parfaite des vérités essentielles.

L'ordonnance des iconostases. — Vers la fin du XIV[e] siècle, le développement de l'iconostase, véritable muraille qui se dresse à l'entrée du sanctuaire, a pour effet de masquer aux fidèles les mosaïques ou les peintures de l'abside. Cette barrière, si caractéristique des églises russes qu'on s'imaginerait volontiers qu'elle a existé de tout temps, est d'origine relativement récente. Dans les premiers siècles chrétiens, le sanctuaire n'était séparé de la nef que par une grille basse ou chancel. A mesure que le nombre des icones augmenta, cette clôture qui servait de présentoir s'éleva progressivement. On commença par placer les icones sur un rang (iarous), puis sur deux, enfin sur cinq, et de proche en proche l'iconostase, s'amplifiant dans les mêmes proportions que le retable allemand de la fin du Moyen Age, devint une gigantesque cloison, montant jusqu'à la voûte et isolant complètement le prêtre des fidèles (pl. XXIV)[1].

1. On peut observer une évolution parallèle dans l'aménagement intérieur des églises catholiques d'Occident. Au début de la période gothique, l'autel est visible de tous les points. Vers le milieu du XIII[e] siècle, le culte tend à s'entourer de mystère. Les

Dès lors la décoration murale du sanctuaire perdait toute raison d'être. Le problème consistait donc à reporter sur l'iconostase, sous une forme nécessairement abrégée et condensée, tout le vaste programme iconographique réparti entre la coupole, l'abside et la nef. L'iconostase n'est en somme que la projection sur le plan vertical d'une cloison en bois des rubans de fresques qui se déroulent sur les voûtes et sur les murs.

Son ordonnance est tout à fait identique à celle de la décoration murale. L'iconostase est parfois réduit à trois registres : mais la plupart du temps il est divisé comme les murs peints à fresque en cinq bandes ou rangées : on l'appelle dans ce cas *piatiiarousni*.

Première rangée. — Le registre supérieur est la rangée des patriarches (praottcheski iarous) entourant Dieu Sabbaoth.

Deuxième rangée. — Au-dessous vient la rangée des prophètes (prorotcheski iarous), tenant chacun un phylactère et entourant la Vierge de l'Incarnation (Znaménié) annoncée par les prophéties.

Troisième rangée. — C'est la rangée des douze grandes fêtes (prazdnitchni iarous), cloisonnée en petits panneaux à multiples personnages.

Quatrième rangée (déisousny poïas). — Cette rangée qui se place immédiatement au-dessus de la porte sainte a pour motif central la triple icone du Déisous représentant le Christ sur son trône entre les deux intercesseurs : la Vierge, symbole de l'Église du Nouveau Testament et saint Jean le Précurseur, symbole de l'Ancien Testament. De chaque côté s'approchent dans une attitude d'adoration qui rappelle la théorie des anges dans la Divine Liturgie et des apôtres dans la Communion eucharistique, les archanges Michel et Gabriel et les apôtres Pierre et Paul. A ce groupe fondamental de sept figures s'ajoutent parfois des saints et des martyrs. Cette procession solennelle d'Orants est ce qu'on appelle le *Tchine*. Cette rangée, la plus monumentale de toutes, est le cœur même de l'iconostase. Son importance est si grande que par *Déïsous bolchoï* (grande Déi-

clôtures du chœur et le jubé forment autour du sanctuaire une véritable muraille dont les ajours laissent à peine entrevoir les pompes sacrées. Aux approches de la Renaissance, l'usage de clore les sanctuaires est devenu général en Espagne, en Angleterre.

sis), les chroniqueurs entendent presque toujours tout l'ensemble de l'iconostase.

Cinquième rangée. — La rangée basse est réservée aux *icones de place* (mêstnia ikony, de mêsto, lieu). Ces icones de grandes dimensions fixées à demeure sur l'iconostase s'opposent aux petites icones mobiles qu'on déplace suivant la fête du jour. — Sur les vantaux de la porte sainte ou porte royale (tsarskia dveri) se réfugient la Vierge et l'Ange de l'Annonciation, chassés des piliers de l'arc triomphal et les quatre Évangélistes qui siégeaient autrefois sur les pendentifs de la coupole.

Le vice de cette disposition est le même que pour les fresques : les panneaux les plus petits sont relégués hors de portée de la vue dans les trois registres supérieurs, tandis que les figures monumentales du Tchine et des icones de place occupent les rangées basses. Ce défaut ne saurait nous empêcher d'admirer le caractère grandiose de cette composition qui condense dans ses cinq registres tout l'enseignement de l'Église. Au-dessus du motif central du Deïsous où le Christ trône entre la Vierge et le Prodrome se superposent le cycle des douze grandes fêtes qui évoquent les principaux épisodes de sa vie et de sa Passion, la théorie des prophètes qui entourent la Vierge de l'Incarnation et la procession des patriarches qui adorent Dieu Sabbaoth. Cet ensemble monumental, si expressif dans ses raccourcis, qui résume à la fois l'Ancien et le Nouveau Testament, est l'équivalent russe de ces « Miroirs du monde » que présentent les portails historiés de nos cathédrales gothiques.

*
* *

Style. — Des procédés techniques et des règles iconographiques que nous avons essayé d'exposer découle le style de la peinture d'icones.

Technique primitive, iconographie rigide. Peut-être. Mais est-il sûr que la peinture gréco-russe n'ait pas bénéficié en définitive des limitations de la technique et des sévères restrictions imposées par l'iconographie? C'est par le renoncement, comme le dit très justement Dalton, que cet art s'est élevé à la gran-

deur[1]. Inapte à copier la réalité, à représenter les corps dans l'espace et dans la lumière, emprisonné d'autre part dans des traditions iconographiques qui lui interdisent d'inventer et d'innover, le peintre russe est à même de concentrer tout son effort sur le style. Puisqu'il lui est défendu de chercher des sujets neufs et de nouvelles combinaisons de formes, il ne lui reste plus qu'à raffiner sur les vieux thèmes et sur les formes traditionnelles et à les porter à leur point de perfection.

En appliquant à la peinture d'icones les mêmes critères qu'à la peinture réaliste qui se crée à la fin du Moyen Age en Italie et dans les Flandres, on est fatalement conduit à la déprécier outre mesure. Mais il serait absurde de mesurer la peinture russe ancienne à la même aune ou, pour parler comme les Russes, à la même archine que les fresques florentines ou les retables flamands. Ce sont deux arts antithétiques qui diffèrent non seulement par la technique et les sujets, mais par la conception même de la peinture. A partir du xve siècle tout l'effort des peintres d'Occident tend à évoquer le relief des objets par le modelé des ombres et des lumières, à suggérer la profondeur par des artifices de perspective, à espacer les plans, à faire fuir les lointains, bref à substituer à la simple *décoration des surfaces* la *représentation de l'espace*.

Le peintre d'icones demeure complètement étranger à ces recherches. Il ne s'applique pas à copier la nature; il ne se préoccupe ni de l'anatomie ni de la perspective qui restent pour lui des livres fermés de sept sceaux. Il n'a pas la moindre notion des volumes et des plans. Ses figures coloriées de teintes plates sont des silhouettes sans épaisseur. Ses paysages schématiques, ornés d'arbres stylisés et de rochers taillés en escalier, sont des décors sans profondeur. En un mot, il est beaucoup moins peintre que calligraphe. Cette conception se reflète dans la langue elle-même. En russe le même mot *pisat* signifie à la fois écrire et peindre. Pour un iconographe russe, peindre, c'est écrire avec des couleurs.

A ce point de vue l'*ikonopis* est beaucoup plus près de la peinture de vases grecque et de l'estampe japonaise que de la peinture occidentale. Les calligraphes grecs et japonais souli-

1. Dalton, *op. cit.*, p. 252 : « Through renunciation this art rose to grandeur ».

gnent les silhouettes et les plis des draperies, se soucient peu de varier l'expression des physionomies et d'individualiser les types, teintent leurs figures de couleurs à plat en évitant d'y ajouter un modelé par lumières et ombres qui estomperait les lignes au profit du relief. Nous retrouvons chez les peintres d'icones le même art de détacher les silhouettes, le même allongement des proportions, la même absence de relief, les mêmes types généraux, les mêmes paysages résumés. Ces analogies frappantes s'expliquent sans doute par le fait que la Russie, par l'intermédiaire de Byzance, et le Japon, par le canal de l'art gréco-bouddhique de l'Inde, ont puisé aux mêmes sources hellénistiques.

L'avantage de ces arts « abstraits », c'est qu'ils se haussent presque sans effort jusqu'au style. Il y a pour les peintres d'Occident une difficulté presque insurmontable à concilier l'imitation réaliste de la nature avec les exigences du style. On a dit que le dessin était « l'art des sacrifices ». Il faut avouer que ces sacrifices nécessaires sont singulièrement facilités aux peintres d'icones par l'extrême simplification de leur technique. Ils opèrent avec des éléments déjà stylisés, réduits à des simples jeux de lignes. Il ne leur reste plus qu'à les combiner pour faire œuvre de beauté.

C'est par la noblesse et la pureté du style que la peinture d'icones, si rudimentaire et si enfantine à certains égards, est néanmoins du *grand art*. La composition simple et dépouillée de toute surcharge, l'idéalisme des expressions, l'eurythmie des lignes et l'accord délicat des figures et du paysage, le coloris clair et tendre confèrent aux meilleures œuvres de l'École de Novgorod un charme rare et exquis.

Essayons d'analyser de plus près chacun des éléments qui concourent à cette impression de beauté. La simplicité limpide de la composition est un des caractères les plus constants des belles icones novgorodiennes. Les détails sont toujours rigoureusement subordonnés à l'ensemble : il est rare que l'attention soit détournée par des hors-d'œuvre inutiles. L'artiste ne s'attache qu'à l'essentiel. Le mérite de cette simplicité revient en grande partie à la création de l'iconostase. Il ne faut pas oublier en effet que, de même que les tableaux allemands du xvᵉ siècle

que nous voyons exposés dans les Musées sont des fragments d'anciens retables dépecés, les icones recueillies dans les collections russes, publiques et privées, proviennent presque toutes d'anciens iconostases. Or en faisant entrer leurs icones dans un grand ensemble monumental, à cinq étages, les peintres étaient obligés par là même de donner à leurs compositions, surtout aux panneaux, de petites dimensions et à personnages multiples, le maximum de clarté pour qu'elles restassent « lisibles » à la hauteur où elles étaient placées et qu'elles fussent pour ainsi dire à l'unisson des figures grandioses du Déisous et du Tchine. Ainsi, c'est grâce à l'iconostase que la peinture d'icones conserva longtemps un caractère monumental et comme l'empreinte du style de la peinture murale, à laquelle elle succédait.

Un second caractère non moins frappant de la peinture novgorodienne est l'idéalisme des expressions. Les physionomies des personnages ont quelque chose d'impersonnel et d'abstrait. On n'y découvre aucun trait individuel ou même national. Le Christ russe est l'idéal de l'homme russe, mais non son portrait. Les costumes et les décors d'architecture et de paysage ne sont ni datés ni localisés. L'art novgorodien semble se placer en dehors du temps et de la vie. Cet idéalisme, qui ennoblit les œuvres les plus médiocres, l'élève au-dessus de toute vulgarité et surprend dans une république bourgeoise et mercantile par sa distinction aristocratique.

Un autre don éminent des peintres d'icones est le sens du rythme. Les groupes de figures se balancent et s'équilibrent harmonieusement. Les lignes s'appellent et se répondent comme des voix dans un chœur. Le paysage stylisé est toujours à l'unisson des figures : ce n'est pas un simple encadrement, c'est, si l'on peut ainsi parler, une sorte de résonateur. Il ne se contente pas de limiter le sujet, il le renforce. Il arrive souvent dans des scènes tragiques comme la *Descente de Croix* ou la *Mise au Tombeau* que l'artiste nous communique son émotion moins par l'expression des visages qui gardent un caractère impassible et abstrait que par le simple groupement des silhouettes et l'éloquence des lignes calmes ou inquiètes, jaillissantes ou affaissées.

Si habile qu'elle soit à combiner des jeux de lignes expressives ou simplement ornementales, la peinture d'icones n'est pas, tant s'en faut, un art exclusivement linéaire et graphique. Une de ses principales séductions est au contraire un coloris frais et joyeux où s'affirment le sens de la couleur et le goût des vives enluminures qui ont toujours caractérisé l'art russe. Rien de plus faux que la légende de l'obscurité et de la « tristesse » des icones. Nous en avons vu la raison qui n'est autre que le noircissement des couches superposées d'olifa et de suie. Il suffit de débarrasser l'icone de cette taie pour qu'elle retrouve l'allégresse de son coloris primitif. Assurément, il ne faut pas chercher dans une icone de Novgorod de savants passages de tons. Mais quelques teintes plates, juxtaposées plutôt que fondues, suffisent pour réaliser des harmonies d'une délicatesse charmante.

Ces caractères sont ceux de l'art novgorodien à son apogée. Il nous reste maintenant à l'étudier dans son évolution, depuis ses origines jusqu'à sa décadence.

*
* *

II. Les monuments.

Bien que la peinture de fresques et la peinture d'icones soient étroitement apparentées, qu'elles présentent les mêmes caractères au point de vue de la technique, de l'iconographie et du style et qu'elles aient été pratiquées concurremment par les mêmes artistes, nous croyons préférable pour la clarté de l'exposition d'étudier à part ces deux branches parallèles de l'*ikonopis* novgorodienne. Leur évolution n'est d'ailleurs pas tout à fait identique : car les premiers monuments de la décoration murale sont antérieurs de près de deux cents ans à la peinture sur panneau, dont l'histoire ne commence guère qu'au XIVe siècle.

I. Fresques.

Les fresques de l'École de Novgorod sont échelonnées de

telle sorte qu'elles nous permettent de suivre le développement de la peinture murale depuis le XIIe jusqu'au XVIe siècle.

Elles se divisent en trois groupes.

1° *Fresques du XIIe siècle :* Sainte-Sophie de Novgorod (1144). — Église du monastère Spaso-Mirojski près de Pskov (1156). — Église Saint-Georges à Staraïa-Ladoga (fin du XIIe siècle). — Église du Sauveur de Nereditsa près Novgorod (1199).

2° *Fresques du XIVe et du XVe siècles :* Église de la Dormition de Volotovo (1363). — Saint-Théodore Stratilate (vers 1370). — Église de la Transfiguration (1378). — Église du Sauveur de Kovalevo (1380). — Église de la Nativité du Cimetière de Novgorod (vers 1390). — Cathédrale de la Dormition à Vladimir (1408). — Cathédrale du Wawel à Cracovie (1471).

3° *Fresques du XVIe siècle :* Monastère de Théraponte (1500).

*
* *

1. *Fresques du XIIe siècle.* — Bien que la construction de *Sainte-Sophie de Novgorod* soit presque contemporaine de Sainte-Sophie de Kiev, puisqu'elle fut commencée en 1045, la décoration murale ne date que du milieu du XIIe siècle (1144). De l'ensemble des fresques entièrement repeintes à l'huile en 1835, restaurées en 1893, il ne subsiste aujourd'hui qu'un seul fragment bien conservé qui représente, dans le style hiératique propre à la mosaïque, l'empereur Constantin et l'impératrice Hélène. La beauté du coloris clair fait vivement regretter la perte de la décoration primitive.

De 1150 à 1200 les Novgorodiens ne construisirent pas moins de vingt églises qui étaient pour la plupart ornées de peintures. Malheureusement presque toutes ces fresques ont été grattées, badigeonnées ou restaurées.

Les fresques de l'église du monastère Mirojski près de Pskov, qui sont datées de 1156, ont un caractère aussi byzantin que les fresques de Sainte-Sophie de Novgorod : elles ont certainement été exécutées par des artistes grecs.

Par contre, à en juger par les inscriptions en langue slavonne, c'est à leurs élèves russes qu'il faudrait attribuer les fragments d'une décoration murale de la fin du XIIe siècle qui subsistent à

l'église Saint-Georges de *Staraïa Ladago :* bourg fortifié (gorodichtché) situé à douze verstes du lac Ladoga, sur la rive gauche du Volkhov, qui était au Moyen Age un des avant-postes du commerce de Novgorod vers la Baltique. Conformément à la tradition iconographique, le Pantocrator trône au sommet de la coupole; les archanges Michel et Gabriel, tenant le globe et le sceptre, se partagent les deux absidioles latérales; sur le mur occidental se devinent les vestiges d'un Jugement Dernier. Mais le morceau le plus curieux de cet ensemble décoratif est l'effigie du patron de l'église qui orne le diakonnik : monté sur un cheval blanc, le Persée chrétien fonce, la lance en avant, sur le dragon qui s'apprêtait à dévorer la princesse. Cette figure équestre présente un double intérêt : c'est l'unique exemple que nous connaissions d'une représentation de saint Georges dans le sanctuaire d'une église et on y observe une recherche de mouvement et de pittoresque exceptionnelle dans l'art byzantin de cette époque.

Les fresques de l'église du Sauveur de *Nereditsa* qui appartiennent à l'extrême fin du XIIe siècle (1199) sont le monument le plus populaire de la peinture russe ancienne [1]. Elles nous sont parvenues dans un assez bon état de conservation et elles constituent un ensemble à peu près complet : ce qui ajoute à leur intérêt iconographique. Mais il ne faudrait pas exagérer leur valeur artistique. Les fresques de l'abbatiale française de Saint-Savin en Poitou, qui sont à peu près de la même époque, sont d'une qualité bien supérieure.

Comme à Staraïa Ladoga, la coupole centrale est réservée à l'Ascension du Christ qui monte dans une gloire, soutenu par six anges : il est assis sur un arc-en-ciel et tient à la main le livre à sept sceaux. Les apôtres le suivent des yeux et dans la zone inférieure du tambour les prophètes déroulent des phylac-

(1) Ces fresques ont été relevées vers 1850 par Martynov dont les aquarelles originales sont déposées au Musée Historique de Moscou et plus récemment par Braïlovski. Cf. Ebersolt, *Fresques byzantines de Nereditsi.* Mon. Piot. XII, 1906.

Pokrychkine, *Ottchet o kapitalnom remontê Spaso-Nereditskoï tserkva v.* 1903 *i* 1904, *godakh* (Compte rendu de la restauration de l'église de Nereditsa en 1903 et 1904. — *Materialy po arkheologii Rossii* 1906.

Souslov, *Pamiatniki drevne-rousskavo iskousstva* (Monuments de l'art russe ancien), publiés par l'Académie des Beaux-Arts, P., 1908, fasc. I.

tères (svitki) qui annoncent sa Première Venue. Les pendentifs sont occupés par les quatre Évangélistes.

Le Christ qui triomphe dans la coupole en Pantocrator reparaît à la base du tambour dans deux images acheïropoiètes où Kondakov reconnaît le Saint Suaire du roi Abgar et le labarum. Dans le sanctuaire il est représenté en *Ancien des Jours* (Vetkhi Denmi) sous les traits d'un vieillard à la barbe et aux cheveux blancs comme la neige, mais avec le nimbe crucifère : ce sujet assez rare est le symbole de l'identité du Père et du Fils.

Dans la conque de l'abside, une Vierge colossale est debout, les mains levées, dans l'attitude de l'Orante : sur sa poitrine brille dans un médaillon le buste nimbé du Christ Emmanuel ; ses pieds reposent sur un tabouret bas orné de gemmes. C'est l'image de l'Église chrétienne laissée sur la terre après l'Ascension du Christ. Au-dessous, dans la courbe de l'hémicycle on voit suivant l'usage le thème eucharistique de la Communion des Apôtres. Les murs de la nef sont consacrés au cycle des grandes fêtes. Les médaillons des quarante Martyrs, groupés par séries de dix, décorent les grands arcs de la coupole. Des figures de saints, désignés par des inscriptions grecques, se dressent sur les piliers.

Des symboles apocalyptiques, par exemple le trône de l'Hétimasie et le Deïsous, apparaissent déjà dans le sanctuaire mêlés aux symboles eucharistiques. Mais l'emplacement réservé par excellence à la Seconde Venue du Christ est le mur occidental où se déploie, comme dans la mosaïque de Torcello, la grandiose tragédie du Jugement Dernier. On y retrouve, disposés sur deux zones parallèles, tous les éléments empruntés à la description d'Ephrem le Syrien. Au centre le Christ trône dans une mandorle entre la Vierge et le Prodrome : les apôtres lui servent d'assesseurs. A l'appel des deux anges qui sonnent de la trompette, la Terre et la Mer rendent leurs morts. L'archange saint Michel pèse les âmes sur les plateaux de sa balance. Le chœur des élus est accueilli au verger du Paradis où l'âme du pauvre Lazare repose dans le sein d'Abraham, tandis qu'un fleuve de feu entraîne les damnés dans l'Hadès où Satan, assis sur un dragon, étreint dans ses bras musculeux le traître Judas, la prostituée de Babylone et le mauvais riche.

Un des détails les plus curieux de cette ample décoration murale est une image votive placée dans un enfeu ou arcosolium sur le côté sud de l'édifice (pl. XXV). Le fondateur de Nereditsa, le prince Iaroslav Vladimirovitch, s'est fait représenter ici comme l'amiral Georges d'Antioche à la Martorana de Palerme et le grand logothète Théodore Métochite à la Chora (Kahrié-Djami) de Constantinople, tenant dans sa dextre le modèle d'une petite église à coupole dont il fait hommage au Sauveur assis sur un trône[1]. Les traits du visage et les détails du costume sont rendus avec un réel souci de vérité individuelle : le prince porte une longue barbe grise ; il est coiffé d'une « chapka » de zibeline et vêtu d'un manteau sans manches qui s'agrafe sur l'épaule droite. Les miniatures de dédicace ou de présentation qu'on voit en tête des manuscrits avaient déjà donné l'exemple de ces compositions. Mais après l'image du grand prince kiévien qui orne le célèbre *Recueil de Sviatoslav* (1073), l'effigie du fondateur de l'église de Nereditsa est le plus ancien des portraits russes.

Toutes ces fresques novgorodiennes de la période prémongole, qu'elles aient été exécutées par des Grecs ou par des Russes formés à leur école, présentent, à cette exception près, les mêmes caractères. Elles n'offrent aucune particularité nationale; elles sont absolument dénuées de « couleur locale ». Ce sont en réalité des monuments de l'art byzantin en Russie dont elles constituent une variété provinciale, robuste, mais rustique.

La fresque conserve encore à cette époque les traditions du style de la mosaïque dont elle n'est qu'un succédané économique. Les scènes à personnages multiples sont rares : ce sont les figures isolées qui prédominent. Le coloris est tenu dans une gamme neutre et sourde, sans un seul rehaut de couleur vive. Les fresques de Nereditsa sont des peintures presque monochromes, des « camaïeux d'ocre et de terre brune » dont l'austérité maussade contraste avec la fraîcheur joyeuse du décor mural que nous verrons apparaître à l'époque suivante : en pays grec à Mistra, en pays slave dans les églises serbes et novgorodiennes.

1. Sur le portrait dans l'art byzantin, cf. Millet, *Revue de l'Art chrétien*, 1911.

*
* *

2. *Fresques du XIVe et du XVe siècle.* — Si différentes que soient les fresques du xive siècle, il n'y a pas lieu de creuser, comme le fait Mouratov[1], un fossé entre les œuvres de l'ère prémongole et celles qui appartiennent à la période postmongole. L'art de la Russie prémongole ne forme pas un cycle fermé. Après comme avant l'invasion tatare, Novgorod continue à puiser à la source de l'art byzantin qui se renouvelle pour la troisième fois sous la dynastie des Paléologues. La route du pays des Variagues au pays des Grecs ne cesse pas d'être suivie par les marchands et les pèlerins. Le seul peintre novgorodien du xive siècle dont les chroniqueurs nous aient conservé le nom est un Byzantin, Théophane le Grec, et le plus illustre de tous les peintres d'icones, André Roublev[2], était son élève.

Le xive siècle marque l'apogée de Novgorod. Après la ruine de Kiev et de Vladimir, « la grant Noegarde », comme dit le voyageur français Gilbert de Lannoy qui s'émerveillait de sa splendeur, reste l'unique foyer de la civilisation et de l'art russes et c'est elle qui, avec la lointaine Serbie, perpétue pendant la longue épreuve du joug mongol la tradition byzantine en pays slave.

Les fresques de *Saint-Nicolas le Thaumaturge* à Lipna, exécutées vers 1300, c'est-à-dire avant les fresques serbes et les fresques de Mistra, et décrites en 1859 par Filimonov, ont malheureusement été détruites sous prétexte de restauration : de sorte qu'on ne peut plus les mentionner que pour mémoire.

Il est encore plus regrettable que les fresques de l'*église de la Dormition à Volotovo*[3], près Novgorod (Tserkov Ouspenia na Volotovom polê) ne se soient pas mieux conservées : car elles possèdent une haute valeur artistique (pl. XXVI). Elles datent de 1363, comme l'attestent les portraits des deux archevêques fondateurs de l'église : Moïse et Alexis. Elles sont disposées

1. Dans l'*Histoire de l'Art russe*, publiée sous la direction d'Igor Grabar.
2. Prononcer Roubliof.
3. Matsoulevitch, *Tserkov Ouspenia na Volotovom polê* (Monuments de l'art russe ancien); Petr., 1912.

suivant l'ordonnance traditionnelle : dans la coupole et sur le tambour, le Pantocrator avec son cortège d'archanges et de prophètes; dans l'abside la Vierge orante et la Communion des Apôtres. La composition est simple, sevrée de tout détail superflu; les proportions sont très allongées.

Les fresques de *Saint Théodore Stratilate*[1], exécutées vers 1370, dormaient sous un linceul de chaux. C'est seulement en 1910 qu'on les découvrit sous cet enduit protecteur. Dans leur état actuel, on peut les considérer comme un des meilleurs spécimens de l'art russe ancien. Les sujets s'écartent de l'iconographie habituelle : ils sont empruntés à la vie de saint Théodore, patron de l'église et à la Passion du Christ. Dans la scène de l'Annonciation, on voit apparaître un vase de fleurs : motif essentiellement occidental. D'après Anisimov, ces fresques qui témoignent d'un art plus mûr, plus savant que les esquisses de Volotovo, seraient la première œuvre qui subsiste de Théophane le Grec (Gretchine).

Cette hypothèse devient une certitude pour les fresques de 1378 découvertes en 1912 dans l'*église de la Transfiguration* que les chroniqueurs attribuent formellement à Théophane le Grec. Ces peintures acquièrent par là une importance considérable pour l'étude des origines de l'art de Roublev. Les fresques de l'*église du Sauveur de Kovalevo* (1380) et les fragments découverts en 1912 dans l'*église de la Nativité du Cimetière de Novgorod* nous permettent de comprendre dans quel milieu artistique il s'est formé.

Malheureusement l'œuvre murale du plus grand des peintres d'icones russes a cruellement souffert. Les fresques moscovites de la cathédrale de l'Annonciation et du monastère Andronov ne sont pas parvenues jusqu'à nous. Quant aux fresques de la *cathédrale de la Dormition à Vladimir* qu'il fut chargé de repeindre en 1408, elles ont été restaurées, c'est-à-dire presque anéanties, en 1880. Il n'en reste guère que les linéaments.

1. Anisimov, *Restauration des fresques de l'église de Saint-Théodore Stratilate à Novgorod*, Staryé Gody, 1911.

Okounev, *Fresques récemment découvertes de Saint-Théodore Stratilate à Novgorod*, Izvêstia de la Commission Archéologique, t. XXXIX, 1911.

Le morceau capital de cette décoration est un fragment du Jugement Dernier qui couvrait le mur occidental. C'est la traduction la plus intéressante des visions eschatologiques d'Ephrem le Syrien que nous offre l'art russe entre les fresques de Nereditsa et les fresques d'Iaroslavl. Le haut de la composition est occupé par l'Hétimasie (Ougotovanié Prestola) et la Déisis : sur le trône préparé se dresse entre la lance et le roseau du porte-éponge une croix au pied de laquelle un vase contient le Précieux Sang. Autour du trône on voit Adam et Ève prosternés, la Vierge et le Prodrome debout, accompagnés chacun d'un ange et d'un Évangéliste. En présence du Christ qui siège entre les symboles des quatre royaumes, les anges soufflent dans leurs trompettes. La Terre est représentée par une femme tenant un sceptre dans une main, un cercueil dans l'autre et entourée de différentes espèces d'animaux : un lion, un éléphant, un serpent, un pélican; la Mer par une femme aux longs cheveux épars tenant un vaisseau gréé auprès duquel nage un dauphin. Au son des trompettes du Jugement surgissent de leurs tombes les rois, les martyrs, les saints en chasubles crucifères, les moines et les nonnes. L'Enfer a disparu. Mais en revanche on voit encore le Paradis où saint Pierre introduit les saints rois de l'Ancien et du Nouveau Testament. Le bon larron portant sa croix chemine dans le verger paradisiaque. Les joies du Paradis sont symbolisées par une main gigantesque dans le creux de laquelle s'abritent les âmes des justes et par le « sein d'Abraham » : le patriarche siège à côté d'Isaac et de Jacob avec une nichée de petites âmes dans les plis de sa robe.

Peut-être faut-il attribuer à des maîtres novgorodiens les fresques datées de 1471 qui ornent la *chapelle de la Sainte-Croix* à la cathédrale du Wawel de Cracovie. Malgré leur mauvais état de conservation et les trahisons de restaurateurs infidèles, on reconnaît au type des physionomies, au caractère des draperies et des architectures la manière des peintres d'icones de Novgorod. Le fait que la capitale du royaume de Pologne qui était au xve siècle un des foyers les plus brillants de l'art occidental et notamment de l'art allemand, ait fait appel pour la décoration d'une des chapelles de sa cathédrale à des peintres novgorodiens prouve la renommée universelle de cette École.

C'est un des très rares exemples qu'on puisse citer de l'expansion de l'art russe hors de ses frontières.

3. *Fresques du XVIe siècle.* — C'est dans un coin perdu di gouvernement de Novgorod, dans l'église du monastère de Thé raponte qu'il faut aller chercher l'ensemble de fresques le plu remarquable que nous ait légué la peinture russe ancienne La divulgation toute récente de ces fresques, publiées par Geor gievski en 1911, marque une date importante dans la découvert de l'art russe[1].

Le *monastère de Thérapante* s'élève à peu près à mi-chemi entre Moscou et Arkhangelsk, à quatorze verstes de la petit ville de Kirillov, au milieu des bois et des étangs de la régio du Lac Blanc (Bêloe Ozero). Il fut fondé à la fin du xive siècl par le bienheureux Thérapante, compagnon du bienheureu Cyrille. Tous les deux étaient moines au couvent Simonov c Moscou. L'exemple de saint Serge de Radonèje, fondateur de fameuse Lavra de la Trinité Saint-Serge, leur inspira sans dou l'idée de se retirer dans la solitude. Les forêts du Lac Blanc le offraient une retraite propice : c'est là qu'ils bâtirent avec que ques troncs d'arbre les deux ermitages jumeaux qui allaie devenir l'un le monastère de Cyrille du Lac Blanc (Kirill Bêlozerski monastyr), l'autre le monastère de Thérapante (F rapontov).

Ce monastère fut pendant quatre cents ans un des centr religieux les plus actifs du nord de la Russie. C'est là que l'Égli recrutait ses évêques, ses prieurs. Le grand prince Ivan III, tsar Ivan le Terrible vinrent y faire leurs dévotions. Au xviie s cle, le monastère de Thérapante servit de refuge au célèb patriarche Nikon, condamné par le Concile de 1666. Ruiné t fermé par le Saint-Synode en 1798, ce n'est plus maintenat qu'un humble couvent de femmes.

Les fresques qui tapissent tous les murs de l'église principa sont datées et signées. Une inscription nous apprend qu'el s ont été exécutées en 1500 par l'ikonnik Dionisii et ses fils (D nisii ikonnik s svoïmi tchady). Qui était ce maître Denis? Sa nom est mentionné pour la première fois vers 1470 à propos e

1. Georgievski, *Freski Ferapontovo monastyria* (Les fresques du monastère de T raponte); Petr., 1911.

la décoration de l'église du monastère de Paphnuce (Borovski Pafnoutiev monastyr). D'après la chronique, il aurait été invité en 1482 par Ivan III à Moscou pour peindre un Déisous dans la cathédrale de la Dormition (Ouspenski sobor). Les annalistes ne disent rien de sa décoration de l'église de Thérapontе, la seule œuvre de lui qui soit venue jusqu'à nous. Il est probable que ce fut son dernier grand travail car il mourut quelques années plus tard en 1508.

En somme les renseignements que nous avons sur la personnalité de Denis sont très incomplets : nous ne savons ni où il est né ni comment il s'est formé. Mais nous avons la preuve qu'il était très estimé de ses contemporains qui le plaçaient sur le même rang qu'André Roublev. Pour apaiser la colère du prince de Volokolamsk, nous voyons en effet le bienheureux Joseph lui faire présent d'icones de Roublev *et de Denis* (ikony Roubleva pisma i Dionisieva).

Comme l'église du monastère de Thérapontе était consacrée à la *Nativité de la Vierge* (Rojdestvo Bogoroditsy), presque toutes les fresques se réfèrent à la mère de Dieu. C'est un des nombreux témoignages des progrès de la mariolâtrie qui se manifestent dans maintes églises byzantines de la fin du Moyen Age : à Kahrié-Djami, à la Peribleptos de Mistra, à Vatopédi au Mont Athos, à Stoudenitsa en Serbie. Dès l'entrée de l'église, sur le mur extérieur, la Vierge apparaît dans la scène du Déisous, intercédant avec le Prodrome. Au-dessus de la porte figure la *Znaménié Bojiei Materi,* représentation symbolique de la Vierge de l'Incarnation. Dans la conque de l'abside, la reine du ciel, assise en manteau pourpre sur un trône d'or, reçoit l'hommage des archanges Michel et Gabriel qui s'inclinent devant elle. Dans la nef, la Vierge est encore glorifiée par l'illustration de l'hymne Akathiste et la représentation des Conciles qui ont proclamé le dogme de l'Incarnation. Ainsi, sauf la coupole centrale réservée au Christ Pantocrator et les absidioles latérales où un saint Jean-Baptiste ailé et un saint Nicolas Thaumaturge (pl. XXVII) apparaissent à mi-corps, il n'est pas une partie de ce vaste ensemble iconographique qui ne concoure directement ou indirectement à l'apothéose de la Vierge.

Les sujets qui couvrent les murs sont disposés sur trois

rangées que séparent d'étroites bordures rouges. Certaines particularités iconographiques méritent d'être signalées. C'est ainsi que dans l'hémicycle de l'abside, le thème eucharistique de la Communion des Apôtres que nous avons vu figurer dans toutes les vieilles églises russes est remplacé par la Conversation des trois Pères de l'Église : saint Basile le Grand, saint Grégoire de Nazianze (Théologos) et saint Jean Chrysostome. Assis dans des cathèdres épiscopales, ils écrivent sur un parchemin; leur enseignement est symbolisé par de clairs ruisseaux où vient se désaltérer la foule de leurs disciples.

L'illustration des ikosy et des kondaky de l'hymne Akathiste se déroule sur les piliers et les murs de la nef. C'est d'abord l'Annonciation, puis la Visitation, la colère de Joseph lorsqu'il constate que la Vierge est enceinte, l'Adoration des Bergers, (pl. XXVIII), l'Adoration des Mages, coiffés de bonnets fourrés d'hermine, la Fuite en Égypte, la Présentation au Temple. La fête de l'Intercession de la Sainte Vierge (Pokrov Presviatoï Bogoroditsy), instituée en Russie dans la seconde moitié du xiie siècle par le grand prince André Bogolioubski qui vit en songe la Vieger priant pour la Russie, est commémorée par une vaste composition où l'on voit la mère de Dieu, debout au milieu d'une église à trois coupoles, étendant au-dessus d'un tsar et d'un patriarche son voile protecteur. Le Magnificat (Pokhvala Presviatoï Bogoroditsy) évoque, d'après la vision de saint Jean Damascène, la Vierge assise sur un trône d'or dans un paysage montagneux : elle tient dans ses bras l'Enfant Jésus vêtu d'une courte chemise : à droite et à gauche, des anges aux ailes dorées, les bergers et les mages célèbrent ses louanges.

Les six Conciles œcuméniques occupent la base des murs nord et sud : ils sont représentés suivant un schéma assez uniforme. L'empereur vêtu de pourpre préside sur son trône. A gauche on voit l'assemblée des évêques en chasubles parsemées de croix bleues ou rouges et à droite les hérétiques confondus.

Cette vaste décoration se complète par les figures de huit saints guerriers qui se dressent pittoresquement sur les piliers, et par les médaillons des saints martyrs qui forment frise sur les arcs de la coupole. De chaque côté de la porte, deux archanges montent la garde : l'un enregistre sur son parchemin

les fidèles qui entrent dans l'église; l'autre menace les impurs et les sacrilèges du tranchant de son épée.

Toutes ces fresques se sont assez bien conservées grâce à l'excellence du stuc (levkas), dur et poli comme le marbre, qui leur sert de support. Par endroits, notamment dans les triangles sphériques des pendentifs, les clous à large tête, enfoncés dans la brique pour fixer l'enduit, ont exfolié le plâtre et entraîné la chute de quelques fragments de peinture. Mais dans l'ensemble ces fresques ont bien résisté à l'usure des siècles et grâce à leur éloignement dans un pays perdu, loin de tout grand centre habité, elles ont pu échapper aux restaurations.

Leur valeur artistique est donc intacte et elle est considérable. Dans l'*Histoire de l'Art russe* de Grabar, Mouratov compare le Novgorodien Denis aux grands maîtres italiens de la Pré-renaissance et évoque, à propos du monastère de Théraponte, les fresques admirables de la chapelle de l'Arena à Padoue. Qu'il y ait une part d'exagération patriotique dans cet éloge, c'est possible. Mais il n'en reste pas moins vrai que la découverte de ces fresques a enrichi le patrimoine artistique de la Russie d'un de ses plus précieux trésors.

La grande infériorité de maître Denis par rapport à Giotto, c'est qu'il est dénué de tout sens dramatique. Ses compositions où persiste le schématisme byzantin manquent de mouvement et d'expression (pl. XXIX). A ce point de vue, son art, loin de marquer un progrès, est en recul sensible sur les peintures de Mistra et des églises serbes, voire même sur les fresques novgorodiennes de Saint Théodore Stratilate. Les figures sont de proportions démesurément allongées. On a voulu voir dans ce « canon » l'influence de Lorenzo Veneziano qui aurait été transmise par l'équipe d'artistes italiens venus vers 1475 à Moscou sous la direction de l'architecte Aristote Fioravanti. Mais ces proportions étirées apparaissent déjà au début du xve siècle dans les icones de Roublev et peuvent aussi bien se réclamer d'une origine byzantine.

Tout le charme des fresques de Théraponte est dans la couleur : une couleur fine, légère, aussi loin des camaïeux ocreux de Nereditsa que des enluminures criardes d'Iaroslavl. Les architectures d'un rose d'hortensia ou de corail pâle se détachent sur des fonds de ciel bleu turquoise L'œil est charmé par des

harmonies exquises de couleurs tendres sur lesquelles se jouent des reflets colorés. Les couleurs ne sont plus appliquées à plat, suivant la tradition des miniaturistes, mais habilement dégradées et rompues. Ce raffinement est particulièrement sensible dans les médaillons qui ornent les arcs de la coupole; chaque buste de martyr est encadré d'orbes concentriques dont la couleur fondamentale : rouge, jaune, bleu, vert, se dégrade par d'imperceptibles transitions en tons plus clairs. Ce coloris impressionniste rappelle singulièrement celui des fresques de Mistra.

*
* *

II. Icones.

Il existe un lien étroit entre la peinture d'icones et la fresque. Et ce lien est renforcé à la fin du XIVe siècle par la création de l'iconostase qui conserve les traditions de la peinture monumentale et en assujettissant l'icone aux exigences d'un grand ensemble décoratif, l'empêche de tomber dans la miniature. Mais peu à peu les rapports s'intervertissent et à l'époque de maître Denis, bien loin que la fresque impose ses lois à l'icone, c'est le style de l'icone qui prédomine dans la peinture murale. Rien de plus caractéristique à cet égard que le traitement minutieux des visages dans les fresques de Théraponte. Ainsi la peinture d'icones tend à s'émanciper peu à peu de la décoration murale et à prendre le pas sur elle.

Les premiers érudits[1] qui vers 1840 s'efforcèrent de classer les icones, avaient cru pouvoir les répartir entre plusieurs Écoles (pisma) : l'*École de Kiev*, l'*École de Novgorod*, l'*École Stroganov*, l'*École de Moscou*. En réalité il n'y a pas d'École de Kiev : car les icones de style archaïque qu'on croyait pouvoir faire remonter au XIe ou au XIIe siècle sont beaucoup moins anciennes qu'elles ne paraissent et il n'y en a pas une seule qu'on puisse attribuer à cette époque avec certitude. Quant à la prétendue École Stroganov, ce n'est qu'une ramification de l'École de Novgorod. Les Écoles se réduisent donc à deux : l'École de Nov-

1. Notamment Snêgirev et Rovinki dans son *Obozrénie ikonopisania Rossii*.

gorod qui s'épanouit du xive au xvie siècle et l'École de Moscou qui lui succède au xviie siècle.

L'étude des icones est une science toute neuve qui ne peut encore prétendre à des conclusions fermes. Nous avons vu que c'est l'édit de tolérance d'avril 1905 qui, en rendant la liberté de culte aux Vieux Croyants, provoqua la résurrection des vieilles icones. Auparavant, les amateurs ne s'intéressaient guère qu'aux précieuses miniatures de l'École Stroganov. La réouverture des temples moscovites du rite vieux croyant : telles que les *églises des cimetières Rogojski*[1] *et Preobrajenski*, la construction d'églises nouvelles comme par exemple la charmante *église de la Dormition* édifiée aux frais des frères Novikov près de la barrière Pokrovski appelèrent l'attention sur les anciens iconostases. Les riches marchands de Moscou appartenant à la secte des Vieux Croyants se mirent à collectionner les icones d'abord pour leurs églises, puis pour eux-mêmes : telle fut l'origine de la collection Riabouchinski. Le nettoyage (rastchistka) de ces peintures par d'habiles restaurateurs fut une véritable révélation. Des collections importantes furent formées par des amateurs qui pour la première fois considéraient les icones non comme des objets de curiosité ou des documents iconographiques, mais aussi comme des œuvres d'art. Citons parmi les plus importantes la *collection Ostrooukhov*[2] à Moscou, la *collection Likhatchev*[3] à Pétrograd, la *collection Khanenko* à Kiev, celle de la *princesse Tenicheva* à Smolensk. Quelques-unes de ces collections ont été reçues en don ou acquises par les Musées et sont ainsi passées dans le domaine public. Le *Musée diocésain* (eparkhialny) de Novgorod, la *Galerie Tretiakov* de Moscou, et surtout le *Musée russe* (Alexandre III) de Petrograd, qui a acquis en bloc à la veille de la guerre l'admirable collection formée par Likhatchev, offrent aujourd'hui aux érudits d'inappréciables ressources pour l'étude de la peinture d'icones.

1. *Snimki s drevnikh ikon nakhodiachtchikhsa v staroobriadtcheskim Pokrovskom khramê pri Rogojskom kladbichtchê v Moskvê ;* Moscou, 1899.

2. La collection Ostrooukhov a été publiée avec un savant commentaire, par Mouratov, dans un recueil intitulé : *Drevne-rousskaia ikonopis v sobranii Ostroonkhova ;* Moscou, 1914.

3. Likhatchev a publié lui-même la plupart des icones de sa collection dans ses *Matériaux pour l'histoire de l'iconographie russe ;* Petr. 1906.

L'évolution de la peinture d'icones peut se résumer en quelques traits. Comme l'a montré Aïnalov dans son ouvrage sur les *Fondements hellénistiques de l'art byzantin,* les icones les plus anciennes se rattachent à la tradition des portraits hellénistiques. Dans les icones du Sinaï, on retrouve les grands yeux largement fendus des portraits du Fayoum. D'autre part, les fonds rouges, les formes du paysage rappellent les fresques de Pompéi. Les peintres russes nous apparaissent à cet égard comme les héritiers directs de la culture grecque. — A cette influence des portraits hellénistiques succède l'influence de la mosaïque byzantine qui donne aux icones du XIVe siècle un caractère monumental. — Enfin à partir du XVe siècle, le décorateur fait place au miniaturiste. La recherche de la grâce et de la joliesse des formes, du faire précieux aboutit au style des icones Stroganov.

Quelques exemples prélevés dans les collections Ostrooukhov et Likhatchev rendront cette évolution plus sensible. Un des chefs-d'œuvre les plus anciens de la collection Ostrooukhov est la magnifique *icone du prophète Élie* (pl. XXX) dont le masque d'ascète aux joues creuses qu'encadre le ruissellement des cheveux et de la barbe se détache en vigueur sur un fond d'un rouge éclatant. L'*icone des saints Boris et Glèbe* de la collection Likhatchev (Musée russe de Pétrograd), copie d'une grande icone qui se trouvait à Sainte-Sophie de Constantinople, est aussi un exemple typique de l'art monumental du XIVe siècle.

Toutes les icones russes antérieures au XVIe siècle sont anonymes [1]. Le seul nom glorieux qui émerge de ces ténèbres est celui du moine André Roublev dont la renommée était telle que le Concile du Stoglav ou des Cent chapitres (1551) le propose comme modèle aux peintres de l'époque. Malgré l'éclat de sa renommée, sa vie reste enveloppée de mystère. Snêgirev suppose qu'il naquit vers 1370 et qu'il était originaire de Pskov. On sait qu'il fut moine au couvent Spaso-Andronikov, à Moscou, où il travailla sous la direction du maître le plus célèbre de l'époque, Théophane le Grec. Sa mort se place aux environs de 1430.

Rovinski classe Roublev dans l'École moscovite. Il est exact

1. Les premiers peintres d'icones qui aient signé leurs œuvres sont les peintres des Stroganov.

en effet qu'il a travaillé à Moscou. Mais son style s'apparente étroitement à celui des fresquistes novgorodiens. Il n'est à Moscou que le représentant de l'École de Novgorod. Au commencement du xve siècle, il n'y avait d'ailleurs pas d'autre École de peinture en Russie que celle de Novgorod.

Ses fresques de Vladimir et de Moscou ont disparu sous le pinceau des restaurateurs et de toutes les icones qu'il a pu peindre, une seule est parvenue jusqu'à nous. Le hasard a voulu que les deux plus grands peintres de l'École de Novgorod, Roublev et Denis, ne soient su]d représentés l'un que par une icone, l'autre que par une décoration murale.

Cette unique icone, peinte vers 1410, appartient au plus célèbre monastère de la Russie, la lavra de la Trinité Saint-Serge près de Moscou (pl. XXXII). Elle était presque invisible sous la « riza » en or, don des tsars Boris Godounov et Michel Feodorovitch, qui la recouvrait depuis le xviie siècle. Mais elle a été nettoyée avec soin en 1905 et on a pu en prendre à ce moment des photographies avant que les moines de la lavra ne remissent en place la « riza » et les « tsaty ». Le sujet de l'icone de Roublev était commandé par le vocable du monastère et de sa cathédrale dédiés l'un et l'autre à la *Sainte Trinité*. Suivant la tradition iconographique de l'art byzantin, la Trinité (Jivonatchalnaïa Troïtsa) est représentée sous la forme symbolique des trois anges reçus à la table d'Abraham. Ce thème de la *Philoxénie d'Abraham* est l'illustration d'un passage de la Genèse. « L'Éternel apparut à Abraham au chêne de Mambré. Comme il était assis à l'entrée de sa tente pendant la chaleur du jour, il leva les yeux et aperçut trois hommes debout devant lui. Il les pria de s'arrêter et de se reposer sous l'arbre. Il leur fit servir trois gâteaux de fleur de farine avec du beurre et du lait et le jeune veau qu'il avait apprêté. Et lui se tenait debout devant eux sous l'arbre et ils mangèrent. »

Tel est le texte que Roublev devait interpréter. Il écarte la figure du patriarche et réduit le symbole à ses éléments essentiels. Les trois anges, tenant un long sceptre entre leurs doigts fuselés, sont assis en croix autour d'une table basse sur laquelle est posée une coupe. Leur tête pensive est auréolée d'un nimbe d'or. Leurs yeux en amande ont une expression mystérieuse et leurs grandes ailes repliées font songer à des oiseaux posés un

instant sur la terre en attendant de reprendre leur essor. Les trois messagers se ressemblent comme des frères, car ils symbolisent un dieu unique sous une triple incarnation. Tout décèle que les mystiques visiteurs ne sont pas des créatures de chair, mais des êtres supraterrestres, de purs esprits.

Le paysage est accordé à l'unisson de ce mystère. Le chêne vert de Mambré au tronc bas et noueux [1], le rocher en surplomb qui incurve son échine s'inclinent du même rythme que les anges.

Par la largeur du style, la simplicité monumentale de la composition, le jet majestueux des draperies, cette admirable icone est encore toute proche de la fresque. Elle est visiblement l'œuvre d'un maître habitué aux amples conceptions de la décoration murale. Et ce trait renforce la vraisemblance de l'attribution à Roublev. Mais cette icone qui s'impose par la largeur du style nous charme surtout par sa délicate spiritualité. C'est l'harmonieux chef-d'œuvre d'un art profondément idéaliste et mystique. Rien de plus éthéré que cette vision symbolique, véritable peinture d'âmes.

A cet égard on ne trouve guère à comparer à Roublev que les Primitifs de l'École de Cologne comme ce Maître Wilhelm auquel on attribue la *Madone à la fleur des pois* du Musée Wallraf-Richartz et l'exquise *Sainte Véronique* de la Pinacothèque de Munich ou les maîtres siennois du Dugento. Cent ans après Duccio, un moine moscovite renouvelle le miracle de la célèbre « Maestà » du dôme de Sienne.

Bien que l'icone de la *Trinité* éclipse toutes les icones novgorodiennes, ce n'est pas un chef-d'œuvre isolé. Le xve siècle a produit à Novgorod un très grand nombre d'œuvres de qualité rare. Nous ne pouvons en signaler que quelques-unes particulièrement typiques : à Moscou, dans la collection Ostrooukhov, l'*Entrée de Jésus à Jérusalem,* la *Déposition de croix* et la *Mise au*

1. Les pèlerins russes en Palestine ne manquaient jamais d'aller voir au sud de Bethléem le chêne de Mambré. Voici comment il est décrit par l'higoumène Danie (1106) : « Ce chêne sacré se dresse sur une haute montagne. Autour de ses racine Dieu a pavé le sol en marbre blanc comme le pavé d'une église. Il n'est pas très élevé mais il est très noueux; les branches pendent si bas qu'un homme peut les atteindre du sol. C'est sous ce chêne sacré que la Sainte Trinité apparut au patriarche Abraham ». La table sur laquelle Abraham mangea avec la Sainte Trinité était une des plu insignes reliques de Sainte-Sophie de Constantinople.

tombeau ; à Kiev, dans la collection Khanenko, une *Sainte-Cène* et une *Décollation de saint Jean-Baptiste;* à Petrograd, au Musée russe, la *Crucifixion* et l'*Intercession de la Vierge.*

Toutes ces icones présentent des traits communs : l'extrême concentration du sujet, le rythme obtenu par la répétition de lignes qui se renforcent, l'accord subtil du paysage avec les figures. Prenons comme exemple l'*Entrée du Sauveur à Jérusalem* de la collection Ostrooukhov (pl. XXXIII). L'artiste élimine du récit de l'Évangile tous les détails accessoires. Il ne retient que la procession triomphale du Christ qui descend lentement, assis sur son ânesse, la pente abrute qui mène du Mont des Oliviers à la cité sainte. Les deux groupes de personnages du premier plan, les apôtres qui suivent le Seigneur, les Juifs qui l'attendent à la porte de Jérusalem jalonnent sa marche. Mais l'impression de mouvement est encore accentuée au second plan par la concordance des lignes du paysage : la pente du Mont des Oliviers qui dévale jusqu'à la ville, le tronc coudé du palmier tortueux répètent la flexion du col de l'ânesse. Ainsi toutes les lignes convergent vers Jérusalem. Le paysage joue encore un autre rôle : non seulement il souligne le mouvement de la composition, mais il lui imprime par sa stricte pondération un caractère solennel : aux deux groupes qui suivent l'Homme-Dieu et s'avancent à sa rencontre correspond l'exacte symétrie de la montagne et de la cité. La scène, ainsi limitée en largeur et en profondeur, gagne en concentration.

Les mêmes observations pourraient se répéter à propos de beaucoup d'autres icones de cette époque. Ce qu'il importe surtout de noter, c'est que cet art si naturellement gracieux, si sensible à la beauté des proportions et à l'eurythmie des lignes, se hausse sans effort, pour peu que le sujet y prête, jusqu'à l'émotion et au pathétique. Dans la *Descente de croix* et la *Mise au tombeau* de la collection Ostrooukhov : deux chefs-d'œuvre détachés du même iconostase qui sont certainement de la même main, un grand artiste inconnu combine, tout en restant fidèle au schéma byzantin, des attitudes d'une simplicité poignante. Les lignes s'affaissent, comme il sied dans un lamento funèbre : les corps des pleurants, Joseph d'Arimathie, Madeleine, et Jean le Theologos qui s'étagent autour du cadavre du Christ, ployé en

arc de cercle, retombent en lourde grappe. Dans le *Thrène* (pl. XXXV), la Vierge qui effleure une dernière fois de ses lèvres exsangues le visage cadavérique de son fils, saint Jean et Joseph d'Arimathie s'inclinent d'un même mouvement de tendresse vers la momie étendue sur le sarcophage, tandis que la Madeleine, debout, lève ses bras au ciel comme une chauve-souris qui agite ses ailes. L'émotion naît moins de l'expression des visages sans individualité que de l'éloquence des lignes et d'un coloris volontairement assourdi où les couleurs locales se fondent dans la tonalité générale.

Le Musée russe de Pétrograd possède une admirable icone de cette époque qui représente l'*Intercession de la Sainte Vierge* [1]. Nous avons dit l'origine de cette dévotion qui se réfère à une apparition miraculeuse de la Vierge à l'église des Blachernes de Constantinople où était conservé son voile (maforii). L'icone représente dans sa partie supérieure la façade de l'église et, en bas, l'intérieur sectionné en sept arcades par une coupe transversale. Le Christ Pantocrator apparaît dans une gloire (*v silakh*) au-dessus de la Vierge debout sur un nuage. Les archanges Michel et Gabriel étendent son voile protecteur sur le genre humain, symbolisé par l'empereur Léon le Sage et l'impératrice Théophano, le patriarche Tarasios, le chantre Roman et les témoins du miracle. Pour évoquer Constantinople, l'artiste a dressé dans un angle une colonne avec la statue équestre en bronze de l'empereur Justinien, tenant dans sa main le globe crucifère [2]. Mais les formes architecturales de son église sont purement russes : le galbe des coupoles et le cintrage des toitures épousant la courbe des voûtes rappellent Saint-Dmitri de Vladimir.

Cette délicate floraison de la peinture novgorodienne ne pouvait pas se prolonger très longtemps. Des germes de décadence apparaissent dès le début du XVIe siècle. La fin de la période novgorodienne est caractérisée par un style maniéré, un allonge-

1. Kondakov, *Ikonografia Bogomateri*, II, p. 94.
2. Cette statue de Justinien était une des curiosités de Constantinople. Le pèlerin russe Étienne de Novgorod qui visita Constantinople vers 1350 commence par là sa description : « Il y a là une colonne vraiment merveilleuse, d'une telle hauteur qu'on l'aperçoit de loin; et sur son sommet le grand Justinien se dresse à cheval comme vivant, tenant dans la main gauche un grand globe crucifère en or, la main droite étendue dans la direction de Jérusalem ».

ment excessif des proportions, un extrême raffinement décoratif. L'icone perd de plus en plus le caractère de simplicité monumentale qu'elle devait à l'influence de la fresque. Les gracieuses icones qu'on attribue à maître Denis et à ses fils, l'*Hexaméron* (Chestodnev) de la Collection Ostrooukhov, par exemple, ne sont plus que des miniatures peintes dans une gamme de couleurs tendres : blanc crémeux, rose, vert pistache et rehaussées d'or. Le paysage prend une place de plus en plus grande. L'influence orientale se manifeste dans le décor. La pittoresque *icone des saints Frol et Lavr* (pl. XXXVII), patrons des chevaux, avec la symétrie des deux coursiers sellés qui s'affrontent, le groupe des cavaliers et le troupeau de juments qui paissent l'herbe rase à côté de leurs poulains, a le charme d'une miniature persane.

Ces tendances s'exagèrent dans l'*École Stroganov* (Stroganovskia pisma), dont la période d'activité se place entre 1550 et 1620. En réalité les peintres de ce groupe ne constituent pas une École à part : c'est un simple prolongement de l'École de Novgorod. Ses deux centres principaux : Oustioug et Solvytchegodsk sur la Dvina septentrionale et son affluent la Vytchegda, étaient des colonies de Novgorod, et les Stroganov étaient eux-mêmes des bourgeois de Novgorod qui émigrèrent en 1470 dans la région de Perm où ils s'enrichirent par le commerce du sel, des fourrures de Sibérie et par l'exploitation des mines de l'Oural. Les plus célèbres représentants de cette famille de Mécènes, Maxime Iakovlevitch et Nikita Grigorievitch, étaient établis à Solvytchegodsk où ils moururent vers 1625.

Les peintres des Stroganov dont le nom est venu jusqu'à nous : Istoma, Nicéphore et Nazaire Savine, Emilien Moskvitine, Procope Tchirine ne travaillaient pas exclusivement pour cette opulente famille d'amateurs. Ils exécutaient également des commandes pour les tsars de Moscou. L'un d'eux, Istoma Savine, s'intitule *ikonopisets gosoudarevy* : ce qui indique une situation officielle à la Cour des souverains moscovites. La prétendue École Stroganov doit donc être considérée comme intermédiaire entre l'École de Novgorod d'où elle est issue et l'École de Moscou avec laquelle elle finit par se confondre.

La vogue dont jouissaient autrefois les icones Stroganov aux dépens d'œuvres d'un plus haut style tient à leur exécution

raffinée, à la joliesse des détails, à l'éclat de l'ornementation. Ce sont de véritables pièces de collection, qui semblent avoir été conçues expressément pour des cabinets d'amateurs. D'ailleurs sur le revers on lit parfois à côté du nom de l'artiste le nom des auteurs de la commande (zakaztchiki) qui sont généralement des membres de la famille Stroganov [1].

Les figures perdent en s'allongeant l'harmonie de leurs proportions (icone de *saint Nikita,* coll. Ostrooukhov). Le caractère idéal des physionomies disparaît. La recherche du pittoresque l'emporte sur la préoccupation du style. Les architectures et les paysages empiètent sur la place réservée aux figures qui ne sont plus que les éléments d'un décor. Rien de plus caractéristique à ce point de vue que la charmante icone de *saint Jean-Baptiste dans le désert* (coll. Ostrooukhov) (pl. XXXVIII), où l'ascète vêtu d'un sayon en poil de chameau se profile sur une sylve dorée, dont les arbres nains pointent leurs feuillages non plus sur un fond d'or, mais dans un vrai ciel.

Le coloris, sans être aussi frais, aussi clair que celui de maître Denis, reste encore assez intense. Les Savine savent faire chanter les tons verts, roses, rouge clair. Mais chez Procope Tchirine cette gamme tend à s'assourdir. On voit apparaître peu à peu ce ton jaune brun, qui dépare et attriste les icones de l'École de Moscou.

III. Les sources : Byzance ou l'Italie ?

D'où vient cet art exquis qui fleurit à Novgorod du XIVe au XVIe siècle ? Nous abordons ici un des problèmes les plus passionnément discutés de l'histoire de l'art russe. Les érudits se partagent en deux camps. Certains et non des moindres (Kondakov, Likhatchev) prétendent expliquer le renouvellement de la peinture d'icones par des influences du Dugento et du Trecento italiens. Les autres (Mouratov, Pavloutski) rattachent étroitement la peinture novgorodienne à l'art byzantin et soutiennent que tous les éléments nouveaux d'iconographie et de style qu'on relève dans les icones et les fresques russes sont

1. Voici un exemple de ces inscriptions : Sii obraz pisan po povelêniou Maxima Zakovlevitcha Stroganova. Pismo Emeliana Moskvitina (cette icone a été peinte par ordre de Maxime Zakovlevitch Stroganov. Émilien Moskvitine fecit).

déjà préexistants dans les monuments de la troisième Renaissance byzantine, notamment dans les mosaïques de Kahrié-Djami et dans les fresques de Mistra.

1. *La thèse italienne*[1]. — Il y a longtemps qu'on s'est aperçu des analogies frappantes qui existent entre les peintures novgorodiennes du XIVe et du XVe siècle et les œuvres des Primitifs italiens. Le premier savant russe qui se soit occupé de la peinture d'icones, Rovinski, avait déjà noté vers le milieu du XIXe siècle maintes ressemblances entre les icones russes et les tableaux du Trecento. Si l'art de Cimabue, de Duccio et de Giotto est à demi byzantin, celui de Roublev et de Denis semble à moitié italien. L'*icone de la Trinité* de Roublev évoque irrésistiblement à la mémoire les anges de la *Madonna Ruccellai* et de la « *Maestà* » du dôme de Sienne; les mosaïques de Kahrié-Djami, les fresques de Mistra et du monastère de Théraponte font songer aux fresques de Giotto à l'Arena de Padoue. Or si l'on se reporte à la chronologie, force est de conclure que les maîtres de Constantinople, de Mistra et de Novgorod sont venus puiser leurs inspirations en Italie. En effet la *Madonna Ruccellaï* est de 1285 et le retable du dôme de Sienne de 1308, alors que l'*icone de la Trinité* de Roublev n'a été peinte qu'un siècle après, vers 1408. Giotto a décoré la chapelle de l'Arena en 1305, tandis que les mosaïques de Kahrié-Djami ne sont pas antérieures à 1310, que les fresques de Mistra appartiennent à la deuxième moitié du XIVe siècle et au XVe siècle, et que les fresques de Théraponte sont exactement datées de l'an 1500. La priorité de l'art italien est donc indiscutable.

L'hypothèse d'une influence de la peinture italienne sur la peinture byzantine et partant sur la peinture russe est corroborée par l'étude des événements historiques qui ont mis en contact du XIIIe au XVIe siècle Byzance et l'Italie. L'expansion des Vénitiens et des Génois en Orient date surtout de la quatrième Croisade (1204) qui, au lieu de s'acheminer vers la Terre Sainte, dévia vers Constantinople. Sur les ruines de l'Empire d'Orient

1. On la trouve exposée dans Kondakov, *Ikonografia Bogomateri* (Iconographie de la Vierge); Petr., t. I., 1911, t. II, 1915, et dans Likhatchev : *Istoritcheskoe znatchenie italo-gretcheskoï ikonopisi, Izobrajenia Bogomateri* (Importance historique de la peinture d'icones italo-grecque. Représentations de la Vierge); Petr., 1911.

s'installent des baronies latines. Des dynasties françaises règnent à Athènes, à Chypre, en Morée. Guillaume de Villehardouin établit sa résidence à Mistra. La République de Venise s'arroge pour sa part de butin les îles Ioniennes, les Cyclades et la Crète[1] qui restera en sa possession pendant plus de quatre siècles, de 1204 à 1669.

Les Italiens, prenant la place des Grecs, monopolisent le commerce de la Mer Noire et de la mer d'Azov. Les Vénitiens fondent des comptoirs à Soldaïa et à Tana (Azov). Le principal entrepôt des Génois est Caffa en Crimée, l'ancienne Theodosia, qui ruine le port byzantin de Cherson et connaît une remarquable prospérité de 1266 à 1475, jusqu'au moment où les Turcs s'en emparent. De Caffa, les convois de marchandises remontaient par le Don jusqu'à Moscou. La route commerciale du Don qui met en communication les républiques italiennes avec la Moscovie se substitue ainsi à l'ancienne route du Dnêpr, qui menait des Grecs chez les Variagues[2].

L'Italie possédait d'ailleurs une voie d'accès beaucoup plus directe vers les pays slaves : la côte dalmate complètement italianisée était un trait d'union tout indiqué entre Venise et la Serbie. Les krals serbes entretenaient d'étroites relations avec Raguse (Doubrovnik), la petite Venise dalmate : les ambassadeurs de la République de San Biagio (Saint-Blaise) figurent au premier rang à la cérémonie du couronnement de Douchan; celui-ci se rend à deux reprises à Raguse. Ainsi s'expliquent les affinités que nous avons déjà signalées entre les églises serbes du XIV[e] siècle et l'art italien. La façade de l'église de Detchani en Vieille Serbie avec sa zébrure de marbres aux assises alternées, l'ornementation sculptée et les fresques de l'église de Stoudenitsa (1314) montrent nettement l'infiltration italienne dans la péninsule balkanique. De Serbie, l'influence italienne se répand en Moldo-Valachie et de là en Russie.

Ainsi, que ce soit par Raguse, par Candie, par Caffa ou tout simplement par Galata qui était le quartier génois de Byzance, l'art italien du Dugento et du Trecento pouvait aisément s'intro-

1. Gerola, *Monumenti veneti nell' isola di Creta*, 2 vol., Venezia, 1905.
2. Heyd, *Histoire du commerce du Levant au Moyen Age*, 1886.

duire à Constantinople et dans le monde slave; et, dans ces conditions on ne saurait s'étonner que les peintres novgorodiens en aient subi l'influence.

Mais ces considérations chronologiques et historiques, si elles rendent la thèse italienne très plausible, ne sauraient tenir lieu de preuve. Cette conjecture n'a pris toute sa force que du jour où deux savants russes, Kondakov et Likhatchev, l'ont étayée d'une multitude d'arguments basés sur de minutieuses comparaisons d'iconographie et de style.

Leur argumentation s'appuie surtout sur l'iconographie de la Vierge.

Kondakov distingue dans l'art byzantin sept types principaux de la Madone suivant qu'elle est représentée avec ou sans l'Enfant.

1. *Types de la Vierge sans l'Enfant :* Vierge orante, — Vierge du Déisous, — Vierge assise sur un trône, les mains jointes.

2. *Types de la Vierge avec l'Enfant :* Vierge de l'Apparition (Znaménié) qui reproduit l'attitude de l'Orante, mais avec un médaillon de Jésus sur sa poitrine, — Vierge tenant l'Enfant devant elle à genoux (Petcherskaïa), — Vierge debout tenant l'Enfant des deux mains devant elle (Nikopée), — Vierge Hodigitria debout portant l'Enfant sur le bras gauche.

Tous ces types, qui offrent naturellement de nombreuses variantes, passèrent dans la peinture gréco-italienne. Mais l'Italie créa à son tour d'autres types populaires de la Madone qui passèrent dans la peinture byzantine. Le type hiératique de la « Theotokos » qui n'est que le symbole d'idées théologiques, s'humanise. La Madone italienne n'est plus l'emblème de l'Église chrétienne, de l'Incarnation, de l'Intercession : c'est une mère tendre et inquiète, dont le visage tour à tour s'éclaire de joie ou s'assombrit de douloureux pressentiments.

C'est alors que nous voyons apparaître dans l'iconographie byzantino-russe la Mater Dolorosa (*Strastnaïa*) représentée avec une expression grave et triste. De sa main gauche, elle soutient l'Enfant qui se retourne pour regarder deux anges tenant l'un la croix et l'autre la lance avec le vase de fiel. Botticelli traitera plus tard avec prédilection ce thème siennois de la Mère de Dou-

leur autour de laquelle voltigent des anges portant les instruments de la Passion.

C'est de la Strastnaïa que procède le type si fréquent dans la peinture novgorodienne du XVe siècle de la Vierge de Compassion, l'*Eleousa* des Grecs, l'*Oumilénié* des Russes[1]. La Vierge pressent le martyre de son fils qu'elle serre dans ses bras avec une expression de douleur, tandis que l'Enfant caresse sa mère pour la consoler. Ce thème, si profondément humain, comporte des variations infinies. Tantôt l'Enfant jette ses petits bras autour du cou de sa mère et presse câlinement sa joue contre la sienne, tantôt il se retourne et lui caresse le menton (Vzygranié Mladentsa). Un motif plus rare qu'on retrouve dans une fresque de la crypte de Notre-Dame de Montmorillon, en Poitou, est celui de la Madre di Consolazione (Outêchenié) qui porte la main de l'Enfant à ses lèvres[2].

L'origine italienne de tous ces thèmes iconographiques n'est pas douteuse. Il en est de même de la Vierge allaitant (*Mlekopitatelnitsa*) qui n'est qu'une transposition grecque de la *Madonna del Latte* des peintres siennois et milanais. On retrouve même dans la peinture d'icones russe la Vierge avec l'Enfant tenant un chardonneret attaché à une ficelle. Ce thème, qui passe de la sculpture française du XIVe siècle dans la peinture italienne, est transmis à l'art byzantin par Spinello Aretino.

Les minutieuses recherches de Likhatchev sur la sigillographie ou sphragistique byzantine confirment ces déductions. L'étude des sceaux, des bulles en plomb où abondent les représentations de la Vierge l'amène à cette conclusion que le type de l'*Oumilénié* apparaît très tard dans l'art byzantin et qu'il y est d'une extrême rareté.

Outre ces arguments d'ordre iconographique, Kondakov apporte encore à l'appui de sa thèse des raisons tirées de l'analyse du style. D'après lui, la technique impressionniste de Maître Denis, avec ses fraîches couleurs habilement rompues sur lesquelles se jouent des ombres colorées, serait empruntée aux

1. La Vierge Hodigitria prend place habituellement dans les églises parmi les *mêstnia ikony* au pied de l'iconostase, tandis que l'Oumilénié, plus intime et de plus petites dimensions, est le type de l'icone domestique, *domovaïa ikona*.

2. Perdrizet, *La Vierge qui baise la main de l'Enfant*. *Revue de l'Art chrétien*, 1906.

maîtres italiens du Trecento et du Quattrocento : en tout cas elle est inconnue au Ménologe de Basile. Les proportions allongées des figures s'expliquent par l'influence de Lorenzo Veneziano. Les fonds de paysages avec leurs curieux rochers à gradins, taillés en marches d'escalier et leurs architectures à l'antique seraient également importés de la patrie de Giotto et de Mantegna.

Le principal agent de pénétration de l'influence italienne dans le monde byzantin aurait été l'*École italo-crétoise*. C'est en Crète, colonie vénitienne, que se serait accomplie cette fusion entre la tradition byzantine et le génie italien qui caractérise la peinture de Mistra et de Novgorod.

2. *La thèse byzantine*. — Telle est la thèse italienne. Bien qu'on ne puisse lui refuser une certaine force, elle n'a pas convaincu les plus récents historiens de l'art russe et byzantin, qui l'ont vigoureusement battue en brèche. La réfutation que lui opposent ses adversaires peut se résumer en quelques mots. Tous les traits nouveaux d'iconographie et de style dont Kondakov et Likhatchev font honneur à l'art italien appartiennent à l'art byzantin du XIVe siècle, ressuscité sous la dynastie des Paléologues, et c'est à cette source unique qu'ont puisé les peintres novgorodiens. Bien plus, l'art italien de la Pré-Renaissance, loin de renouveler l'art byzantin épuisé, a dû lui-même son renouvellement à l'art byzantin, non pas officiel, mais monastique et populaire.

D'après Mouratov qui a soumis la thèse italienne à une critique très serrée, il est hors de doute que la peinture d'icones russe des XIVe et XVe siècles dépend étroitement de la peinture byzantine du XIVe siècle. Si l'on veut comprendre les fresques de Saint-Théodore Stratilate ou du monastère de Théraponte ce n'est pas à l'Arena de Padoue qu'il faut se reporter, mais aux mosaïques de Kahrié-Djami et aux fresques de Mistra.

Le tort de Kondakov et de Likhatchev est de ne pas tenir suffisamment compte de l'épanouissement de l'art byzantin sous les Paléologues. Ils soutiennent que l'iconographie byzantine de la Vierge se borne à des représentations symboliques (Hodigitria, Znaménié) et que les nouveaux types de Madones qui font leur apparition dans la peinture russe du XIVe siècle

(Strastnaïa, Oumilénié, Mlekopitatelnitsa) lui sont complètement étrangers. Leur argumentation est très discutable. De ce qu'il n'a pas rencontré dans la série des sceaux byzantins le type de l'Oumilénié, Likhatchev conclut qu'il n'existait pas dans l'art byzantin. Mais les sceaux ou les monnaies ne reproduisent pas tous les types de la Vierge.

En réalité toutes les Madones italiennes, même celles qui expriment l'amour maternel, dérivent de modèles byzantins. Ce n'est pas l'Occident qui a inventé le motif de la Vierge allaitant. On trouve déjà une Madonna del Latte dans l'art copte du vi[e] siècle (Monastère de Saint-Jérémie à Saqqara près du Caire)[1]. L'art byzantin du xiv[e] siècle est très humain et ne se borne pas à représenter des idées théologiques. « Les apocryphes palestiniens, les mélodes et les sermonnaires byzantins ont dépeint longtemps avant les Méditations du pseudo-Bonaventure les souffrances de Jésus et la douleur de Marie. » Les homélies dramatiques ont eu sur l'art byzantin de la troisième Renaissance une influence analogue à celle des Mystères sur l'art occidental de la fin du Moyen Age. Il est donc inexact d'attribuer à une influence de l'Occident et notamment de l'Italie cette tendance vers le pathétique et le pittoresque qui caractérise la nouvelle iconographie[2].

Les raisons de style qu'allègue Kondakov ne sont pas plus probantes que ses déductions iconographiques. Le coloris « impressionniste » des fresques de Théraponte, qu'il attribue à l'imitation des maîtres du Trecento et du Quattrocento, se trouve déjà dans les mosaïques de Kahrié-Djami et les fresques de Mistra. Les proportions allongées des figures s'expliquent fort bien sans faire appel à Lorenzo Veneziano : c'est un stade naturel dans l'évolution des styles. Quant aux fonds d'architecture et de paysage si caractéristiques des icones russes (portiques, atriums, velums, rochers à gradins, personnifications du Jourdain, de la Terre, de l'Hadès, etc.), loin, d'être une importation giottesque, ils n'attestent que la perpétuité dans l'art byzantin des traditions de l'art hellénistique. Cette renaissance de l'antiquité est très apparente dans l'art byzantin du xiv[e] siècle.

1. Quibell, *Excavations at Saqqara;* Le Caire, 1908.
2. Bréhier, *L'art chrétien;* Paris, 1918.

En somme, la peinture d'icones novgorodienne se développe organiquement sur la base de l'art byzantin, qui a toujours été son unique source d'inspiration. Les *italianismes* qui apparaissent à partir du xiv[e] siècle dans son iconographie et dans son style ne lui ont été transmis ni par la Dalmatie et la Serbie, ni par l'école italo-crétoise dont l'influence ne se fait sentir que beaucoup plus tard, ni par les comptoirs génois de la Crimée. Elle les a puisés à Byzance même. La seule question qui se pose est de savoir si la Byzance de l'époque des Paléologues s'était italianisée. Or un examen attentif montre que les prétendus italianismes de cet art sont des *byzantinismes*. L'étroite parenté qui unit les monuments byzantins et slaves du xiv[e] siècle aux Primitifs italiens résulte non pas de l'expansion de l'art italien à Byzance, mais de l'expansion de l'art byzantin en Italie. L'origine de toutes les nouveautés dont on fait honneur au Trecento italien est en Orient. Par Otrante qui était une ville grecque, par les monastères basiliens de l'Italie méridionale et le couvent de Grotta Ferrata dans l'Italie centrale, l'art byzantin monastique et populaire s'est répandu de l'autre côté de l'Adriatique et a fécondé l'art italien. Ainsi l'art des maîtres byzantinisants de Florence, de Sienne et de Venise plonge ses racines dans le même sol que l'art des peintres d'icones de Novgorod, et c'est ce qui explique qu'à un ou deux siècles de distance Roublev rappelle Duccio et Maître Denis Giotto.

CHAPITRE IV

LES ARTS SOMPTUAIRES ET INDUSTRIELS A KIEV ET A NOVGOROD.

Les arts somptuaires ou utilitaires qu'on qualifie improprement de mineurs présentent des caractères si identiques à Kiev et à Novgorod qu'il y a tout avantage à ne pas dissocier les productions de ces deux centres artistiques. Toute démarcation dans ce domaine serait artificielle : ce sont de part et d'autre les mêmes procédés, les mêmes formes, les mêmes motifs décoratifs.

Cette identité foncière de la technique et de l'esthétique des arts appliqués dans les deux grands centres de la civilisation russe prémoscovite s'explique par une communauté d'inspiration. A Novgorod comme à Kiev, les artisans russes subissent l'ascendant de Byzance où les arts somptuaires avaient pris un développement prodigieux. Les miniatures, les mosaïques, les émaux byzantins leur servent de modèles.

Mais les conditions étaient beaucoup moins favorables pour les arts précieux sur les bords du Dnêpr ou du Volkhov que dans la ville impériale du Bosphore. Le luxe des grands *kniazs* de Kiev et des *gosty* de Novgorod était loin d'égaler le faste de la cour des *basileis*. D'autre part, la main-d'œuvre russe était très inférieure à la main-d'œuvre byzantine, affinée par des siècles de culture. C'est ce qui explique le caractère assez grossier des objets russes de cette époque, laborieux effort de copistes maladroits qu'on distingue à première vue des chefs-d'œuvre sortis des ateliers byzantins.

Il est vrai que les destructions et les déprédations commises par les Tatars à Kiev, par les Moscovites à Novgorod n'ont

épargné qu'une faible partie des trésors russes du Moyen Age. Moins favorisés que les trésors des rois scythes, ils n'ont pas eu la chance de se conserver presque intacts dans les arcanes funéraires des tumuli. Au XVIIe siècle, il ne restait rien des icones miraculeuses, des chapes de brocart, des calices d'orfèvrerie dont la piété fastueuse des grands princes avait enrichi la cathédrale de Sainte-Sophie. Mais quelle que soit l'étendue de ces pertes, il est probable que des monuments plus nombreux ne modifieraient guère l'impression qui ressort des épaves parvenues jusqu'à nous. Le peu qui a échappé aux désastres de Kiev et de Novgorod nous laisse entrevoir très nettement que la Russie médiévale a été dans le domaine des arts industriels encore plus que sous le rapport de l'architecture et de la décoration monumentale une province de l'art byzantin. De même que les magnifiques orfèvreries trouvées dans les kourganes de la Russie méridionale sont des œuvres grecques plus ou moins adaptées au goût scythe, de même les émaux cloisonnés, les miniatures et les tissus brodés recueillis à Kiev et à Novgorod sont ou bien importés directement de Byzance ou copiés sur des modèles byzantins.

Cependant, certaines branches des arts somptuaires, très cultivées à Byzance, n'ont pas réussi à s'implanter en Russie. C'est ainsi que la mosaïque de marbre et de verre, introduite par des artistes grecs dans la décoration des deux Sainte-Sophie russes, disparaît presque aussitôt, dès le XIIe siècle pour être remplacée par la fresque, moins dispendieuse. L'art délicat des ivoiriers qui a produit tant de chefs-d'œuvre à Byzance n'a pas suscité d'imitateurs dans la vieille Russie, aussi rebelle à la sculpture « mineure » qu'à la sculpture monumentale. En somme, les productions de l'art industriel russe sont non seulement moins parfaites, mais encore beaucoup moins variées que leurs modèles byzantins. Une revue sommaire de la miniature, des arts du métal, du bois, de la terre, du tissu, montrera dans quelles étroites limites se meuvent les artisans et les décorateurs russes.

1. *La miniature* [1]. — Le grand intérêt que présente l'étude

1. Kondakov, *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, trad. franç. par Travinski, 2 vol.; Paris, 1886-1891.

Boutovski, *Histoire de l'ornement russe du* X^e *au* XIe *siècle, d'après les monu-*

de la miniature, c'est qu'elle est plus libre, moins assujettie au dogme et aux règles iconographiques que la peinture de fresques ou d'icones. Les miniaturistes grecs et slaves qui travaillaient au célèbre couvent de Saint-Jean-Stoudios à Byzance pouvaient plus aisément lâcher la bride à leur fantaisie, non seulement dans l'ornementation, mais dans la composition des « histoires » et leurs inventions ont été maintes fois pour les mosaïstes et les fresquistes un principe de renouvellement.

Les origines de la miniature byzantine doivent être cherchées comme celles de l'architecture à Alexandrie, en Syrie et en Mésopotamie. Il est facile de s'en rendre compte en étudiant les plus anciens manuscrits enluminés : la Genèse de Vienne, le Dioscoride, l'Évangile de Rossano en Calabre, l'Évangile syriaque du moine Rabula qui est daté de 586. Dans les miniatures de l'époque de Justinien, les couleurs sont claires et délicates : on ne distingue pas les contours qui disparaissent sous une couche de gouache.

Après une période de décadence au VIIIe siècle, qui coïncide avec la crise iconoclaste, la miniature atteint son apogée sous les Macédoniens et les Comnènes. Le coloris, où prédominent les roses et les bleus, est très clair; les contours sont estompés par les demi-teintes; les fonds d'or donnent aux miniatures l'éclat vitrifié des émaux. Les monuments les plus caractéristiques et les plus parfaits de cette période sont le *Psautier grec Khloudov* du couvent Saint-Nicolas de Moscou — ainsi appelé de la collection à laquelle il appartenait jadis — qui provient du Mont Athos et qui est attribué au IXe siècle, les *Homélies de saint Grégoire de Nazianze* à la Bibliothèque nationale de Paris : magnifique manuscrit exécuté pour l'empereur Basile le Macédonien, enfin le *Ménologe de la Vaticane,* enluminé pour l'empereur Basile II Porphyrogénète (976-1025) et apporté au XVe siècle de Constantinople à Ludovic le More [1].

ments. (Publié par le Musée d'Art et d'Industrie de Moscou, École Stroganov, 2 vol.; Paris, 1873).

Stasov, *Slavianski i vostotchni ornament po roukopisiam* (L'ornement slave et oriental d'après les manuscrits). Atlas in-f°; Pétr., 1887.

Il s'est fondé à Pétrograd une *Société paléographique* qui publie des fac-similés de manuscrits slaves.

1. *Il Menologio di Basilio II*, édité par Pio Franchi; Torino, 1907.

C'est à la seconde moitié du XIe siècle qu'appartiennent les plus anciens manuscrits russes à miniatures. La Bibliothèque de Pétrograd a dépouillé la cathédrale Sainte-Sophie de Novgorod de l'*Évangile d'Ostromir* (Evangelie Ostromirovo), calligraphié en 1056 par le diacre Grégoire pour le posadnik Ostromir[1]. La Bibliothèque synodale de Moscou a enlevé à Kiev le célèbre *Recueil de Sviatoslav* (Izbornik Sviatoslavov), exécuté en 1073 pour un grand prince kiévien qui est représenté sur l'un des feuillets avec les membres de sa famille, et hérité d'un manuscrit de l'*Akathistos* du XIe siècle offert au tsar Alexis en 1662 par les épitropes de l'église Chrysopigia (de la fontaine d'or) de Galata.

De Novgorod proviennent l'*Évangéliaire de Mstislav* (Evangelie Mtislavovo) écrit vers 1117 pour le prince Mstislav de Novgorod et transporté à la cathédrale de l'Archange à Moscou, l'*Évangéliaire d'Iouriev* (Evangelie Iourevskoe) exécuté en 1120 pour le monastère Saint-Georges de Novgorod d'où il a passé au monastère Saint-Georges d'Iouriev et à la Bibliothèque synodale de Moscou. Dans ces manuscrits novgorodiens du XIIe siècle, où dans le cadre des grandes initiales historiées se détachent sur un fonds d'entrelacs des formes stylisées d'oiseaux, de serpents, de monstres chimériques, on voit se mêler curieusement le goût scandinave à la tradition byzantine.

Après le *Psautier slave Khloudov* qui est de la fin du XIIIe siècle, on ne trouve à signaler au XIVe siècle qu'un magnifique psautier daté de 1377 : reproduction d'un original byzantin du XIIe siècle qui se trouvait autrefois à Kiev et qui a été acquis par la Société paléographique de Pétrograd. Le *Psautier d'Ouglitch* (Bibliothèque de Pétrograd) composé seulement en 1485, n'est qu'une copie exacte, mais assez grossière, de ce manuscrit. De l'aveu de Kondakov lui-même, il y a très peu d'éléments russes dans l'illustration de ces psautiers. Le manuscrit d'Ouglitch ne contient pas une seule représentation d'un saint russe.

Cette extrême rareté de sujets proprement slaves donne aux yeux des archéologues russes un prix singulier à une miniature d'une *Chronique bulgare* du XIVe siècle conservée à la Vaticane

1. Stasov, *Miniatures de l'Évangile d'Ostromir*, Izv. de la Soc. Archéol., t. IV.

qui évoque très grossièrement le baptême de la Russie (Krechtchenie Roousom [1]). Il faut signaler surtout à ce point de vue les miniatures du *Dit des Saints Boris et Glêbe* publiées et commentées par Aïnalov[2]. Ces miniatures, qui ne concordent pas toujours avec le texte, ont été exécutées au XIVe siècle, mais remontent à des prototypes plus anciens.

Une mention doit être accordée au fameux *Évangéliaire slavon de Reims*[3] dit texte du sacre, sur lequel les rois de France prêtaient serment, encore qu'il soit plus intéressant pour les paléographes que pour les historiens de l'art. D'après la légende, il aurait été apporté en France par la reine Anne de Russie, femme de Henri Ier. En réalité, ce manuscrit, qui provient d'un monastère bénédictin de Prague, se compose de deux parties tout à fait hétérogènes : la première en caractères cyrilliques donnée au monastère tchèque par l'empereur Charles IV de Bohême (1346-1378), et la seconde en caractères glagolitiques qui date de 1395. On ignore par suite de quelles circonstances ce manuscrit slavon passa entre les mains du cardinal de Lorraine, qui en fit don, en 1574, au trésor de la cathédrale de Reims.

En somme, les Evangéliaires et Psautiers russes à miniatures (litsevyé), médiocrement intéressants au point de vue de l'iconographie, sont surtout précieux pour l'histoire de l'ornement. Il est curieux de suivre dans les initiales historiées, dans les bandes d'ornement zoomorphique, où des animaux se jouent parmi les feuillages, la lutte des influences germaniques et orientales, le mélange d'éléments scandinaves et persans.

1. Stasov, *Miniatoury nekotorikh roukopiseï vizantiiskikh, bolgarskikh, rousskikh,* etc... (Miniatures de quelques manuscrits byzantins, bulgares, russes); P., 1902.

2. Aïnalov, *Miniatoury Skazania o sviatykh Borisê i Glêbê Silvestrovskavo Sbornika.* (Miniatures du Dit des saints Boris et Glêbe); P., 1911.

3. Léger, *L'Evangéliaire slavon de Reims,* fac-similé du manuscrit; Reims et Prague, 1899.

Il est intéressant de noter à ce sujet la consultation donnée en 1717 aux chanoines de Reims par les seigneurs russes qui avaient accompagné Pierre le Grand à Paris. « L'ambassadeur du czar en France passant à Reims, le 27 juin 1717, vint voir le trésor de l'église de Reims avec son secrétaire et ils firent la lecture de la première partie de ce livre fort facilement devant plusieurs de messieurs les chanoines et chapelains de l'église. Ils dirent que c'était des endroits de l'Évangile escrits en langue esclavonique et de la plus ancienne écriture qu'il y eût et que c'était leur langue... A l'égard de la seconde partie de ce livre qui est d'un autre caractère, ils n'en purent rien dire, mais ils dirent qu'ils croyaient qu'elle était écrite en langue illyrique qui approche de l'esclavonne et que ce caractère est des plus anciens. »

2. *Les arts du métal.* — L'orfèvrerie russe du Moyen Age est représentée par de rares objets dont la valeur d'art est très inférieure à celle de l'orfèvrerie gréco-scythe de la période préchrétienne.

Les orfèvres sont, comme les miniaturistes, des élèves et des imitateurs des Byzantins. Les chroniqueurs relatent quelle était la splendeur de l'orfèvrerie byzantine avant le sac de Constantinople par les Croisés. Le trône du Palais Impérial était couvert d'or et de pierres précieuses. A Sainte-Sophie, au-dessus de l'autel en or étaient suspendues les couronnes votives des empereurs. Des polycandels en or et en argent illuminaient les voûtes de l'immense édifice. La Russie était certainement un des principaux débouchés de cette industrie somptuaire. Le magnifique trésor d'orfèvrerie trouvé en 1912 près de Poltava contient des chefs-d'œuvre ouvrés à Byzance qui ont dû servir de modèles aux artistes kiéviens. Une autre influence s'exerçait sur eux : celle de la Perse sassanide. Dans les marchés de la Volga, les Tchoudes échangeaient leurs fourrures contre des plats d'argent dont on a retrouvé de nombreux spécimens dans le gouvernement de Perm.

Plus grossière que l'orfèvrerie byzantine et l'argenterie sassanide, l'orfèvrerie russe est caractérisée par une prédilection marquée pour un décor exubérant de rinceaux et un goût de la couleur qui se traduit par des incrustations de pierres précieuses et des applications d'émaux. Cabochons et émaux sont sertis dans un réseau de filigrane cordé d'or ou d'argent que les Russes appellent *skane* [1].

Le monument le plus précieux de cet art est la fameuse *couronne de Monomaque* (Monomakhovaïa chapka) conservée à l'Oroujeinaïa Palata, le Garde-meuble des tsars, dans le Kreml de Moscou. A vrai dire, cet insigne que la légende met au nombre des Regalia du grand prince de Kiev Vladimir Monomaque (1113-1125), petit-fils du basileus Constantin Monomaque, n'est pas une couronne et n'a jamais appartenu à Monomaque. C'est une coiffe ou calotte (toulia) de forme conique composée de huit plaques triangulaires en filigrane d'or que rehaussent des pierres

1. Du verbe *skati,* tordre.

précieuses : rubis et émeraudes. Elle a été visiblement très remaniée : la croix qui la surmonte et le rebord (opouchka) en fourrure de zibeline ont été ajoutés après coup. Mais les plaques en filigrane sont un remarquable travail byzantin du XIIe siècle exécuté peut-être en Russie ou au Caucase sous l'influence de l'Orient.

Les *barmes de Riazan* qui ont l'aspect de médaillons ornés de filigrane et de pierres précieuses, le diadème trouvé à Kiev qui se compose de sept plaques d'or émaillé intéressent plutôt l'histoire de l'émaillerie que celle de l'orfèvrerie.

Les trésors d'églises (riznitsy) ont conservé peu de vases sacrés : calices, patènes remontant à cette époque. La plupart datent du XVIIe siècle, ainsi que les revêtements et encadrements d'icones en or, en argent, ou en vermeil qui abondent dans les églises russes. C'est à la période moscovite qu'appartiennent presque tous ces nimbes (vêntsy) rehaussés de grosses perles (zerna bourmitskia) et ces larges colliers de métal (tsaty) dont la piété populaire affuble les saintes images.

L'art du bronze ne semble pas avoir été très développé dans la Russie kiévienne et novgorodienne. Nous avons vu que les célèbres portes dites de Korsoun à Sainte-Sophie de Novgorod ont été fondues à Magdebourg. Quant aux portes en bronze damasquiné de Souzdal (1231) et d'Alexandrovo (1330), elles ont été soit exécutées à Byzance comme les nombreuses portes en bronze des églises de l'Italie méridionale importées dans la seconde moitié du XIe siècle[1], soit copiées sur des modèles byzantins. La technique de ces portes est plus voisine de celle de l'émailleur que de celle du sculpteur ou du fondeur. Les figures sont tracées par des filets d'argent ou d'or incrustées au marteau dans les creux du dessin. C'est le procédé oriental du damasquinage.

Si les portes de Souzdal ont un caractère purement byzantin, il est possible que celles de la sloboda d'Alexandrovo aient été

1. La plupart des portes damasquinées qu'on trouve en Italie ont été données par un riche marchand d'Amalfi, nommé Pantaléon, qui avait un comptoir à Constantinople. Les plus célèbres sont les portes de la cathédrale d'Amalfi (vers 1060), de l'église du Mont-Cassin (1066), de Saint-Paul-hors-les-murs (1070), de Monte-Gargano (1076), de l'église d'Atrani, près d'Amalfi (1087), de la cathédrale de Salerne, du narthex de Saint-Marc de Venise. Cf. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale.*

exécutées par des artisans russes. Elles sont de provenance novgorodienne. Nous savons qu'elles furent offertes à Sainte-Sophie de Novgorod par le vladyka Vasili en 1336. Elles furent enlevées en 1570 par Ivan le Terrible qui les donna au monastère d'Alexandrovo en Souzdalie. Elles sont compartimentées en 28 panneaux qui représentent des scènes de l'Ancien Testament : David et Goliath, le roi David dansant devant l'arche — des scènes de l'Évangile : la Nativité, le Baptême, la Transfiguration, la Résurrection de Lazare, la Pentecôte, etc... et enfin des scènes eschatologiques et allégoriques. On y voit la balance du Jugement Dernier suspendue au ciel par une chaîne et l'allégorie populaire de la vanité des Délices du monde, symbolisée par un arbre chargé de fruits dont les racines sont rongées par deux souris, l'une blanche et l'autre noire représentant le Jour et la Nuit.

Ces portes en bronze damasquiné présentent pour les archéologues un intérêt d'autant plus considérable qu'elles sont les seuls « témoins » d'un art dont il ne subsiste plus, sauf à Sainte-Sophie, aucun spécimen à Constantinople.

3. *Les arts du bois.* — Il semble à priori que dans un pays de forêts comme la Russie les arts du bois auraient dû prendre un grand développement. Mais il est à noter que ni Kiev ni même Novgorod ne font partie de ce qu'on peut appeler la Russie sylvestre. D'autre part, les applications du bois à la décoration n'étaient pas très nombreuses. Dans les églises du rite oriental, le mobilier ecclésiastique est réduit à sa plus simple expression. Il ne comporte ni chaire à prêcher puisque la prédication n'existe pas, ni tribune d'orgues, puisque les chants liturgiques ne sont accompagnés d'aucun instrument, ni stalles pour les prêtres, ni sièges pour les fidèles qui pendant les offices restent debout ou s'agenouillent sur le pavement[1]. Quant au mobilier civil, il était

1. L'usage de placer des chaises ou des bancs dans les églises catholiques est d'ailleurs d'origine assez récente : il ne date que de la Réforme. Comme il y avait des bancs pour les fidèles dans les temples protestants, le clergé catholique jugea opportun d'introduire le même confort dans les églises. La preuve que cette innovation a été adoptée à l'exemple des Réformés et pour lutter contre eux, c'est qu'elle est encore aujourd'hui complètement inconnue dans les pays qui, comme l'Espagne ou l'Italie, sont restés fermés à la propagande protestante.

encore plus rudimentaire. Les voyageurs étrangers s'étonnaient encore au XVII[e] siècle de voir les boïars moscovites coucher tout habillés sur le sol ou sur leurs poêles comme de simples moujiks.

Ainsi les meubles en bois sculpté n'ont jamais dû être très nombreux ni dans les églises ni dans les maisons. Et comme la fragilité de ces objets, l'action du temps et les incendies si fréquents en Russie les exposent à une destruction presque certaine, il n'est pas surprenant que si peu d'entre eux soient parvenus jusqu'à nous.

Le triomphe des huchiers novgorodiens était la décoration des portes saintes des iconostases (pl. XXXIX). L'ornement géométrique, végétal ou zoomorphique, a un caractère oriental très prononcé non seulement par la nature des motifs : entrelacs, palmettes, feuilles d'acanthe, rameaux de vigne; animaux affrontés : lions, aigles ou paons autour desquels s'enroulent des feuillages stylisés, mais surtout par la répartition de ces motifs qui couvrent tout le champ sans laisser aucun repos à l'œil. L'art russe ne procède pas, comme l'art grec, par figures isolées, mais par la répétition indéfinie des mêmes motifs courant comme une broderie continue sur toute la surface à décorer.

Les figures sculptées en ronde bosse sont extrêmement rares. Toutefois le Musée russe de Pétrograd possède un curieux ambon en bois sculpté provenant de la cathédrale Sainte-Sophie de Novgorod à laquelle il fut donné en 1533 par le vladyka Makarii; il est soutenu par des prophètes faisant office de cariatides. On retrouve dans cet ambon que le peuple désignait sous le nom étrange de poêle de Chaldée (*Khaldeïskaïa pechtch*) les mêmes influences germaniques que dans l'*artosnaïa panagia* du trésor de Sainte-Sophie de Novgorod : grande coupe contenant le pain consacré en l'honneur de la Vierge, qui est supportée par quatre anges de style très archaïque, agenouillés sur des lions.

4. Les *arts de la terre ou du feu : céramique, verrerie, émaillerie.* — Les arts céramiques n'ont rien produit à Byzance et à plus forte raison en Russie qui soit comparable aux poteries grecques, aux plats persans ou aux majoliques italiennes. Il y avait cependant à Novgorod un quartier des potiers (Gontcharni); mais on n'y

fabriquait que des poteries grossières ou purement utilitaires comme ces résonateurs en argile (golosniki) qu'on trouve noyés dans l'épaisseur des murs.

En revanche l'émaillerie, qui est à la mosaïque ce que la miniature est à la fresque, est peut-être de tous les arts précieux celui qui a atteint à Byzance le plus haut degré de perfection. La collection Zvenigorodskoï, somptueusement publiée avec un savant commentaire de Kondakov et la collection formée par Botkine à Pétrograd ont groupé en Russie d'admirables spécimens de cet art, provenant presque tous de Géorgie [1].

Dans le troisième livre de sa *Diversarum artium schedula*, un moine du xie siècle, Théophile, qui vivait à la vérité en Occident, mais qui était évidemment très initié aux procédés byzantins, nous a laissé une description précise et minutieuse de la technique des émaux cloisonnés. L'exécution d'une plaque d'émail comportait trois opérations essentielles. : le cloisonnage de la plaque, la cuisson des pâtes d'émail et le polissage.

Sur une mince plaque d'or, excipient que les Byzantins choisissent de préférence à l'argent ou au cuivre parce qu'il ne ternit pas et ne fond qu'à une haute température, l'émailleur commence par tracer son dessin en pointillé au moyen d'un poinçon de joaillier et d'un petit martelet : après quoi il relève au marteau le bord de sa plaquette. Il prend alors de minces lamelles d'or qu'il soude sur le fond en suivant les linéaments du dessin tracé à l'avance. Il fallait apporter un soin minutieux au découpage et à la pose de ces lamelles qui ne sont guère plus épaisses qu'une feuille de papier et ne dépassent pas en hauteur un demi-millimètre. C'est dans les compartiments ainsi formés que la poudre d'émail était déposée, puis fondue.

Le dosage et la fusion des pâtes d'émail qu'on versait dans ces alvéoles exigeaient une habilité consommée. Les différentes couleurs, rendues fusibles par l'addition d'oxydes de plomb, s'obtiennent par le mélange à la pâte vitreuse d'oxydes métalliques :

1. Kondakov, *Les émaux byzantins de la collection Zvenigorodskoï* ; Pétrograd et Francfort, 1892. — Botkine, *La Collection Botkine;* Petr., 1911. — On consultera en outre avec profit : Darcel : *Catalogue de la Collection Basilewsky*, Paris. 1874; — Labarte, *Histoire des arts industriels.* — De Linas, *Histoire de l'orfévrerie cloisonnée.* — Molinier, *L'émaillerie ;* Paris, 1891. — Bock, *Die byzantinischen Zellenschmelze.*

oxyde d'étain pour l'émail blanc qui est toujours opaque, oxyde de cobalt pour le bleu, oxyde de cuivre pour le vert. La gamme des couleurs assez peu étendue comprenait plusieurs nuances de bleu et de rouge, un vert émeraude, un rose de chair.

Après la cuisson, la couche d'émail dépassait légèrement le niveau des cloisons. Il fallait donc égaliser la surface à la pierre ponce de telle sorte que la tranche des cloisons affleurant l'émail traçât en fils d'or les contours du dessin. Pour finir on polissait l'émail avec une peau de chèvre. C'est cette opération du polissage qui donne aux émaux byzantins leur indestructible éclat.

La beauté des émaux cloisonnés réside dans l'harmonie et la pureté des tons. Les inconvénients de cette technique sont l'absence totale de relief et de modelé et le schématisme des figures. De plus, on ne peut obtenir par ce procédé coûteux que des plaques de très petites dimensions.

C'est pourquoi les Occidentaux qui pratiquent l'émaillerie sur cuivre ont remplacé le procédé du *cloisonné* (peregorodtchataïa emal) par le *champlevé* (vyemtchataïa emal). Au lieu de rapporter des lames de métal sur le fond afin d'en former des alvéoles, ils creusent les alvéoles dans l'épaisseur même du métal. Les figures sont réservées ou repoussées : parfois les têtes seules sont en relief. Ce procédé qui est celui des émailleurs de Cologne et de Limoges, permet la fabrication de grandes plaques comme celles de Geoffroy Plantagenet au Musée du Mans. Il arrive parfois que les deux procédés du cloisonné et du champlevé sont combinés comme dans une plaque de l'ancienne collection Basilevski (Musée de l'Ermitage).

La grande époque de l'émaillerie byzantine a été le XIe et le XIIe siècle. Mais Byzance, saccagée par les Croisés et par les Turcs, n'en a rien conservé. C'est dans les pays étrangers, en Italie, en Allemagne, au Caucase et en Russie qu'il faut chercher aujourd'hui les plus beaux vestiges de cet art.

La Russie ne possède aucun monument de l'émaillerie byzantine qui soit comparable à la célèbre *Pala d'oro* de Saint-Marc de Venise ou à la *staurothèque de la cathédrale de Limbourg sur la Lahn*. Ces deux chefs-d'œuvre proviennent du butin fait en 1204 au sac de Constantinople par les Vénitiens et les chevalier

allemands. Ils sont d'ailleurs de valeur inégale. La Pala d'oro est un antependium composite dont les émaux, les uns byzantins, les autres vénitiens, appartiennent à trois ou quatre siècles différents. La staurothèque de Limbourg qui contient un morceau de la Vraie Croix est au contraire un monument parfaitement homogène, admirable par le caractère des petites figures d'apôtres autant que par la délicatesse du coloris.

Malgré des razzias sans nombre, les couvents géorgiens sont encore très riches en émaux byzantins. La pièce capitale est la fameuse *Vierge de Khakhouli,* appartenant au couvent de Gelati en Mingrélie, près de Koutaïs (pl. XL, XLI, et XLII). C'est un triptyque monumental orné de nombreuses plaques d'émail encastrées dans des feuillages en filigrane d'argent doré. Il mesure avec les volets deux mètres de largeur et en hauteur près d'un mètre et demi. L'icone centrale est une copie de la Vierge des Chalcopratia de Constantinople. Au sommet est enchâssée une petite image du Christ couronnant l'empereur de Byzance Michel VII Ducas (1071-1078) et sa femme Marie, princesse géorgienne, d'où l'on peut inférer la date approximative de l'œuvre (pl. XLII). Les émaux appartiennent comme ceux de la Pala d'oro à diverses époques : ils ont été exécutés dans les ateliers de Constantinople, mais montés et combinés sur place en Géorgie.

Le monastère de Khopi en Mingrélie possède aussi une icone de la Vierge et une staurothèque, enrichies d'émaux. Au monastère de Martvili appartiennent une image de la Vierge du type de l'Hodigitrie et une magnifique croix pectorale de métropolite. Enfin le couvent de Djoumati en Gourie conserve une célèbre icone de l'archange Gabriel.

C'est de ce monastère de Djoumati que provenaient les admirables médaillons de la collection Zvenigorodskoï. Trois de ces médaillons représentent sur fond d'or la Trinité du Déisous : le Christ Pantocrator au visage sévère, la Vierge toute jeune enveloppée dans son maphorion sur lequel sont brodées au front et sur les épaules trois petites croix d'or, saint Jean le Précurseur reconnaissable à son masque émacié d'ascète et à sa barbe courte divisée en petites touffes. Les apôtres et les saints dont la figure se détache sur un nimbe vert émeraude ne sont pas moins fortement caractérisés : saint Pierre avec son type plébéien et sa toison

drue et frisée de cheveux blancs, dont la neige se colore de reflets bleuâtres, saint Paul au large front bombé, les saints guerriers Georges et Démétrius juvéniles et imberbes. De la Géorgie et de la Svanétie proviennent également les 200 émaux byzantins de la collection Botkine : plaques et médaillons à fond d'or ou d'émeraude qui représentent soit des figures isolées, soit de petites scènes à multiples personnages (cycle des douze grandes fêtes).

Les trésors d'églises russes n'ont jamais été aussi riches en émaux byzantins que les monastères géorgiens[1]. On peut citer cependant la *croix reliquaire de sainte Euphrosine,* princesse de Polotsk, qui est conservée à l'église du Sauveur de Polotsk, dans le gouvernement de Vitebsk ; une curieuse inscription gravée sur l'un des côtés nous apprend que l'or qui entre dans la composition de cette croix a coûté cent grivni ; — la *reliure* (*oklad*) *de* l'*Évangéliaire de Mstislav* dont s'enorgueillit le trésor de la cathédrale de l'Archange à Moscou. C'est une plaque d'argent doré, couverte de fins ornements réticulés travaillés ou repoussé. Les émaux qui la décorent sont de valeur très inégale : les figures des apôtres saint Jacques et saint Barthélemy sont incontestablement un travail byzantin du xe siècle et peuvent rivaliser avec les plus beaux émaux de la staurothèque de Limbourg ; mais les autres plaques sont d'une technique maladroite qui décèle la main d'artisans russes ; les minces cloisons d'or sont remplacées par de gros fils métalliques ; l'émail trop poreux est craquelé ; les chairs ont pris un ton de cire verdâtre ; — un petit médaillon en or émaillé à l'effigie du Sauveur, traité dans une gamme exquise de blanc, de lilas et de turquoise qui appartient au Cabinet des Médailles de l'Université de Kiev ; — enfin les médaillons d'émail représentant la Vierge, l'archange Michel, l'oiseau Sirine, qui ornent les vêtements sacerdotaux du métropolite Alexis au Couvent des Miracles à Moscou, et les manipules (poroutchi) du métropolite Photius au Trésor synodal de Moscou.

Après le sac de Constantinople par les Croisés (1204), les ate-

1. Sur les émaux russes, on consultera : Kondakov, *Rousskié klady* (Les trésors russes), Petr. 1896 (Publ. de la Commission archéologique), et *Rousskia Drevnosti* (Antiquités russes). — Catalogue de la *Collection Khanenko.* Croix et images. Époque slave, 1899-1902.

liers byzantins cessent de produire et d'exporter. Mais on voit apparaître dans différents pays d'Europe des centres indépendants de fabrication d'émaux qui s'efforcent de perpétuer cette tradition. L'un des plus importants est Kiev où l'émaillerie prospère depuis le XIe siècle jusqu'aux invasions tatares du XIIIe siècle.

L'émail russe est connu sous le nom de *finift*, corruption du mot grec *khymeusis*[1] que Constantin Porphyrogénète emploie pour désigner la chimie des émailleurs. Il se décèle au premier coup d'œil par une facture plus grossière. Les cloisons d'or sont renforcées et empiètent les unes sur les autres; les couches d'émail deviennent plus épaisses; la pâte mal fondue prend un aspect poreux et terne; les couleurs sont moins variées et moins harmonieuses. L'émailleur russe trace son dessin au moyen de réseaux de filigrane tordu et il en remplit ensuite les compartiments avec un émail fusible réduit à quelques couleurs simples . jaune, bleu, vert. Avec ce procédé rudimentaire, il obtient des effets décoratifs qui ne manquent pas d'une certaine saveur. Mais ces imitations restent bien loin de la perfection technique et de l'incomparable harmonie de couleurs des émaux byzantins de la belle époque.

Outre cette différence de technique et de qualité, il est à noter que, tandis que les émaux byzantins servent presque exclusivement à décorer les objets de culte, les émaux russes s'appliquent de préférence à des objets de toilette et à des parures profanes : diadèmes de femmes, agrafes (zastejki), boucles d'oreille (sergi), barmes : sortes d'épaulières ou de collets que les princes portaient dans les grandes cérémonies. Le Musée de l'Arsenal (Oroujeïnaïa Palata) du Kreml de Moscou possède un trésor de ce genre, trouvé en 1822 à la vieille Riazan sur l'Oka, qu'on appelle improprement les *barmes de Riazan :* c'est une collection de onze plaques circulaires ornées de filigrane et de pierres précieuses avec les images en émail de la Vierge et de plusieurs saints. A la façon dont sont transcrits certains noms comme celui de sainte Irène que l'artiste ignorant appelle Orina, on peut présumer que quelques-uns de ces médaillons ont été exécutés

1. Ce mot est devenu en russe *khimift*, puis *finift*.

sur place, en Russie. Les fouilles faites à Kiev en 1880, en 1887, en 1889 et dont le produit a été réparti entre le Musée de l'Ermitage, les Collections Botkine et Khanenko ont mis à jour un beau diadème (*tchelo*), composé de sept plaques d'or émaillées et de nombreux spécimens de boucles d'oreilles (*kolti*) qui affectent la forme d'une ampoule lenticulaire ou d'un sachet à parfums. Ces kolti sont souvent décorés de l'image de l'oiseau de Paradis ou *Sirine :* oiseau chimérique à tête d'homme qu'il ne faut pas confondre avec la Sirène féminine des Grecs et qui est généralement représenté dans l'imagerie populaire, où il survit encore aujourd'hui, avec une couronne sur le front et une queue de paon.

5. *Les arts du tissu.* — Il est certain que les églises de Kiev et de Novgorod devaient posséder des vêtements sacerdotaux et des broderies, d'une extrême richesse : chasubles (felone), chapes épiscopales (sakkos), étoles (epitrakhil) et manipules (poroutchi), — voiles liturgiques tels que le *vozdoukh,* voile diaphane et aérien destiné à couvrir le calice et la patène et la *plachtchanitsa* (epitaphios) sorte de poêle brodé décoré d'une image du Christ mort adoré par les Anges et pleuré par les Saintes Femmes qu'on porte à la suite des dons, au moment de la Grande Entrée et dont on recouvre le jour du Vendredi Saint le tombeau symbolique du Christ. De ces précieuses merveilles, véritables « peintures à l'aiguille », ne subsistent que de rares débris. Des tissus précieux dans lesquels on avait coutume d'envelopper les reliques, il ne reste souvent que les plaques métalliques (drobnitsy) percées de trous qui les ourlaient d'une frise scintillante. Les broderies les plus anciennes qui soient conservées en Russie : le sakkos du patriarche Photius, le vozdoukh de la cathédrale de Souzdal ne datent guère que du xve siècle.

La disparition de ces tissus peints ou brodés est d'autant plus regrettable qu'ils ont exercé une influence considérable sur la mosaïque, la fresque, la sculpture mineure et monumentale.

En somme l'étude des arts industriels dans la Russie kiévienne et novgorodienne confirme pleinement les conclusions auxquelles nous amènent les recherches sur les arts majeurs : architecture

et peinture. Qu'on examine la couronne de Monomaque ou l'architecture des deux Sainte-Sophie, les barmes de Riazan ou les icones novgorodiennes, l'impression est la même : l'art russe qui s'est developpé le long de la route du pays des Variagues au pays des Grecs, du XI au XVIe siècle, nous apparaît comme une variété plus pauvre et pour tout dire un peu provinciale de l'art byzantin. C'est seulement à l'époque suivante et dans la région de Moscou qu'il réussira à s'émanciper de cette tutelle.

TROISIÈME PARTIE

L'ART MOSCOVITE

LIVRE I

LES ORIGINES

CHAPITRE I

LA COLONISATION DE LA GRANDE RUSSIE.

A partir du XIIe siècle, le centre politique de la Russie se déplace vers l'est. Sous la poussée des nomades de la steppe, les Russes émigrent du pays du Dnêpr (*Podnêprovie*) vers la région forestière de la haute Volga (*Povoljié*). Cette migration est un des événements les plus importants de l'histoire de la civilisation russe. La Russie dnêprovienne de Kiev et de Novgorod avait jusqu'au bout subi profondément l'influence de Byzance. Cette influence s'efface dans la Russie de la Volga qui, séparée des Balkans par ses forêts presque impénétrables et les steppes tatares, isolée de l'Occident par l'État polono-lituanien, tourne le dos à l'Europe et s'oriente vers l'Asie : elle perd le sentiment d'une communauté de civilisation avec l'Europe occidentale si vivace à Kiev du temps d'Iaroslav.

La colonisation du bassin de la Volga ouvre l'ère moscovite, qui va se prolonger du XIIe siècle jusqu'à la fondation de Pétersbourg, au début du XVIIIe siècle. Mais Moscou n'a pas été la pre-

mière capitale de cette nouvelle Russie. Elle a été précédée par Vladimir sur la Kliazma, qui fut jusqu'à l'invasion tatare le centre politique et artistique de cette Marche orientale. Nous aurons donc à étudier avant les monuments de Moscou l'architecture vladimiro-souzdalienne qui en est comme le prélude.

Pendant que les Slaves de l'Ouest : Polabes de l'Elbe, Serbes de Lusace, Obotrites, Wendes et Borusses se laissent germaniser, les Slaves orientaux de la vallée du Dnêpr slavisent de leur côté les Finnois qui occupaient primitivement le bassin de la Volga. Ce refoulement de races a eu cette singulière conséquence que les métropoles de l'Allemagne : Berlin, Dresde sont situées en pays slave tandis que les deux capitales de la Russie : Moscou et Pétersbourg sont bâties en plein pays finnois.

Que la Mésopotamie comprise entre la haute Volga et son affluent l'Oka, berceau de la grande Russie, ait été habitée originairement par des tribus finnoises ou tchoudes, c'est ce qui ressort indiscutablement de la toponomastique. Les noms de rivières terminés en « va », comme la Moskva, s'expliquent par un radical finnois qui signifie eau; oka est la forme russe du finnois *joki*, fleuve. La Volga, de même que la Vologda qui a donné son nom à la ville qu'elle arrose, est un mot emprunté au finnois *valkea*, blanc : c'est proprement la rivière blanche, claire [1]. Il semble que ces Finnois, race essentiellement pacifique, se soient laissé absorber sans résistance : ils ne subsistent plus en dehors de la Finlande qu'à l'état de tribus dispersées : Ostiaks et Vogouls au nord-est, Tchérémisses, Mordves et Tchouvaches sur la Volga.

Ce pays était entièrement couvert de forêts presque impénétrables. Du temps d'Hérodote on nommait déjà Hylée, c'est-à-dire pays boisé, le pays à l'est du Dnêpr. Les Russes appelaient la Souzdalie *Lêsnaïa Zemlia :* la terre des forêts ou *Zalêskaïa :* pays d'outre-forêts. L'existence de l'ancienne sylve qui isolait la colonie de sa métropole est attestée par des noms tels que Pereïaslav-Zalêski ou Briansk pour Debriansk, vallée boisée.

La colonisation russe commença dès le XIe siècle. C'est à cette époque que remonte la fondation de Rostov, Souzdal, Iaroslavl

1. On a proposé d'autres explications du nom de la Volga. D'après certains étymologistes, ce serait une forme de *Velikaïa* : la grande (rivière). D'autres entrevoient un rapport avec les Bulgares (*Bolgari*) qui occupaient jadis cette région.

sur la Volga, qui prend le nom d'Iaroslav le Sage, et Vladimir sur la Kliazma, dont le héros éponyme est Vladimir Monomaque. Mais l'activité colonisatrice se développe surtout à partir du milieu du XIIe siècle. En 1152 Iouri (Georges) Dolgorouki donne son nom à la ville de Iouriev qu'on appelle communément Iouriev Polski ou v Polê (Iouriev dans la plaine) pour la distinguer d'Iouriev (Dorpat) en Livonie. En 1158, son fils André Bogolioubski fonde Bogolioubov sur la Kliazma. Ces fondations rappellent celles des bastides françaises du Moyen Age. « J'ai peuplé, disait orgueilleusement André Bogolioubski, toute la Souzdalie de villes et de villages. »

D'où venait cette population? La toponymie nous donne encore la réponse à cette question. L'habitude de tous les émigrants est de donner à leurs colonies des noms qui rappellent ceux de la métropole. C'est ainsi que procédèrent les Français en Louisiane, lorsqu'ils fondèrent La Nouvelle-Orléans. Or presque tous les noms de villes neuves de la Moscovie sont empruntés à la Russie kiévienne. Vladimir de Souzdalie a pour marraine la ville de Vladimir en Volynie; Iaroslavl sur la Volga répond à Iaroslav sur le San et Pereïaslavl-Zalêski (d'outre forêts) à Pereïaslavl sur le Dnêpr. En même temps que ces noms de la mère patrie, les Kiéviens transportèrent avec eux leurs traditions, leurs chants populaires, leurs bylines qu'on récite encore sur les bords de la Volga.

Les Grands Russiens proviennent donc du croisement de colons kiéviens de race slave avec des Finnois autochtones appartenant à la race ouralo-altaïque. L'élément finnois est encore très apparent dans le type ethnique de la population moscovite où abondent les pommettes saillantes et les nez écrasés.

Sous les trois grands princes souzdaliens : Iouri Dolgorouki et ses deux fils, André Bogolioubski et Vsevolod, surnommé *le Grand Nid* à cause de sa nombreuse postérité, la nouvelle colonie affirme de plus en plus sa suprématie sur sa métropole. Iouri, qui l'avait reçue de son père Vladimir Monomaque en apanage, restait encore attaché à Kiev; il batailla pour sa possession et mourut sur le trône de Kiev. Au contraire André est un Souzdalien pur sang qui se désintéresse de sa mère patrie. En 1169 il lève une

armée pour arracher Kiev à Mstislav; il s'empare de la ville et la saccage sans pitié. « Les Souzdaliens, écrit un chroniqueur, n'épargnèrent rien à Kiev : ni églises, ni femmes, ni enfants ». Après la prise de Kiev, il ne songe pas à s'y installer. Il cède la vieille capitale à son frère cadet Glèbe et revient dans sa chère Souzdalie.

Ce qui l'attire et le retient dans ce territoire nouvellement ouvert à la colonisation, c'est que dans ce pays neuf, il est le maître absolu. La population encore clairsemée s'éparpille dans les villages et les exploitations rurales. Il n'y a pas de grands centres urbains, comparables à Kiev ou à Novgorod et par suite pas d'oligarchie militaire ou commerçante capable de contrecarrer les volontés du prince. André Bogolioubski considère le pays qu'il a peuplé, défriché comme son œuvre propre et aussi comme sa propriété. Il substitue à l'héritage par droit d'aînesse en ligne collatérale (otcheredny poriadok) que les Variagues avaient introduit dans la Russie kiévienne le régime des apanages (oudêlny poriadok) avec succession en ligne directe de père en fils. C'est le germe du pouvoir absolu qui se développera à Moscou.

Si André Bogolioubski préfère aux anciennes cités (starchié goroda) de Rostov et de Souzdal, qui aspiraient au rang de capitale, l'humble bourgade (prigorod) de Vladimir, c'est que cette petite ville n'a pas de traditions, pas d'organisation municipale, pas de vêtché, et que par conséquent sa volonté y est souveraine.

Au grand dépit des villes voisines, il comble sa résidence favorite de privilèges. Il se fait construire un palais dans les environs immédiats, à Bogolioubovo. Il y apporte une icone miraculeuse qu'il avait enlevée au sanctuaire de Vychgorod, dans la Russie kiévienne, la célèbre *Vierge de Vladimir*, et il élève en son honneur sur la colline qui domine la Kliazma la cathédrale de la Dormition (Ouspenki sobor). Il veut que sa capitale rivalise avec la mère des villes russes et possède comme elle son église de la Dîme, sa Porte d'Or (Zolotya Vorota). Son ambition est de faire de Vladimir un nouveau Kiev.

Ses tendances autocratiques devaient lui être fatales. Il fut assassiné en 1174 par ses boïards qu'il avait écartés du pouvoir. D'après la chronique de Tver, il aurait été tué à l'instigation de sa

femme, une princesse bulgare qui voulait venger sa famille et sa race du mal qu'il leur avait fait. Mais son œuvre fut continuée par son frère Vsevolod (1176-1212), qui gouverna la Russie du Dnêpr des bords de la Kliazma. Le titre de grand prince, qui était attaché jusqu'alors à la possession de Kiev, resta acquis à la Souzdalie.

Les influences orientales. — Si la Souzdalie se différencie de sa métropole par sa structure ethnique, sociale et politique, elle s'en écarte encore bien plus par les influences extérieures, économiques et artistiques, qui s'exercent sur elle.

Le commerce, qui tient d'ailleurs moins de place dans la Souzdalie rurale qu'à Kiev et Novgorod, suit des voies toutes nouvelles. Les relations avec Constantinople sont encore possibles par la route du Dnêpr; mais l'importance de cette route commerciale est très réduite depuis qu'elle est passée sous le contrôle des nomades de la steppe. Les relations avec la Hanse germanique, maîtresse de la Baltique, ou avec ses comptoirs russes et scandinaves sont difficiles et précaires.

En revanche, des échanges actifs s'établissent par la Volga et ses affluents de gauche avec l'Asie centrale et les pays du Caucase. La Volga, sur laquelle les princes souzdaliens entretenaient une flotte, est la grande voie commerciale et civilisatrice de la Nouvelle Russie et de même que Kiev était naturellement attiré par le Dnêpr dans l'orbite de Constantinople, la Souzdalie est entraînée par le cours même de la Volga vers l'Asie transcaspienne et transcaucasienne.

1. *Relations avec Bolgari et avec la Perse.* — La première ville que les marchands souzdaliens rencontraient sur la Volga, en aval de Nijni Novgorod, était Bolgari, capitale des Bulgares de la Volga, située au coude du fleuve, non loin de l'emplacement actuel de Kazan. Tandis que les Bulgares du Danube s'étaient convertis dès le XIe siècle au christianisme, les Bulgares de la Volga avaient passé de l'idolâtrie à l'islamisme et subissaient l'ascendant des civilisations musulmanes. Ils étaient par conséquent très bien placés pour servir d'intermédiaires entre les Russes et les Persans.

Les trésors d'argenterie sassanide et les monnaies arabes

trouvés en grand nombre dans les gouvernements de Perm et de Viatka[1] attestent l'activité des échanges commerciaux entre la région ouralienne (Priouralié) et l'Asie centrale. Les Persans venaient acheter des fourrures aux trappeurs du bassin de la Kama : ils leur offraient en échange des aromates, des soieries, des pierres précieuses[2], surtout de l'argent monnayé ou ouvré. Ces objets devaient être répandus en très grand nombre dans toute la région : car aujourd'hui encore, pendant les années de disette, on voit se presser à la foire de Novgorod des Tchouvaches et des Tchérémisses qui vendent les débris de l'argenterie sassanide de leurs ancêtres.

Bolgari commerçait aussi avec l'Arménie. Le naturaliste allemand Pallas, qui explora ses ruines en 1768, raconte dans sa Relation de voyage[3] qu'il y vit un certain nombre de pierres sépulcrales sur lesquelles étaient gravées des inscriptions en arménien. Une de ces inscriptions arméniennes était datée de 1161.

2. *Relations avec le Caucase.* — Des relations directes se nouent entre Vladimir et le Caucase. Des alliances de famille rapprochent les dynasties de Souzdalie et de Géorgie. Un fils d'André Bogolioubski, le prince Georges II (1212-1228) épousa la célèbre reine Tamara qui continua d'ailleurs avec ce prince consort à être le véritable roi.

Ce *mariage géorgien* a pour l'histoire de l'art souzdalien une signification comparable à celle qu'aura, deux siècles plus tard, le *mariage italien* du grand prince de Moscou Ivan III avec la pupille du pape, Sophie Paléologue.

1. Smirnov, *Vostotchnoe Serebro* (L'argenterie orientale), Petr. 1909. — Les plus belles pièces d'argenterie sassanide ont été découvertes dans les propriétés des Stroganov et sont conservées dans la collection du comte Stroganov.

2. Il est à noter que les mots russes qui désignent le velours, la soie, les perles : barkhat, cholk, jemtchoug, sont d'origine orientale.

3. Pallas, *Voyages dans plusieurs provinces de l'Empire de Russie,* I, p. 224.

CHAPITRE II

LES ÉGLISES SOUZDALIENNES

Tous les princes souzdaliens furent de grands bâtisseurs. Comme la France de l'an 1000, la Souzdalie se revêtit au XIIe siècle et dans le premier quart du XIIIe siècle d'une blanche robe d'églises.

Dans la seule année 1152 les chroniqueurs rapportent la fondation de cinq églises par Iouri Dolgorouki : deux consacrées à son patron saint Georges à Iouriev Polski et à Vladimir; l'église des saints Boris et Glêbe à Kidekcha sur la Nerl; deux églises du Sauveur à Souzdal et à Péreïaslavl. Toutes ont été remaniées ou détruites sauf la dernière : l'*église de la Transfiguration du Sauveur* à Pereïaslavl-Zalêski : c'est un édifice de proportions basses et trapues, qui nous intéresse surtout à titre de prototype des églises souzdaliennes.

C'est au règne d'André Bogolioubski (1157-1174) qu'appartient le principal sanctuaire de Vladimir, la célèbre *cathédrale de la Dormition* (Ouspenski sobor) construite en 1158 sur une colline dominant la Kliazma. Elle n'a pas conservé son aspect primitif. En 1183 un grand incendie consuma presque toute la ville de « Volodimir » avec le palais du prince et 32 églises. Le prince Vsevolod reconstruisit la cathédrale, mais en l'agrandissant et en remplaçant la coupole unique par cinq coupoles. Le type le plus pur de l'architecture souzdalienne est la petite église qu'André Bogolioubski construisit en 1165, au confluent de la Nerl et de la Kliazma, en l'honneur de l'*Intercession de la Vierge* (Pokrov Bogoroditsy) dont il avait institué le culte. Cette église

de la Nerl, qui est une réduction de l'Ouspenski sobor, est une des créations les plus parfaites du génie russe[1]. Non loin de là s'élève le palais qu'André Bogolioubski s'était fait construire à Bogolioubovo. Comme à Kiev, une tour d'escalier faisait communiquer le térem princier avec l'église « palatine » de la Nativité de la Vierge. C'est le seul monument d'architecture civile qui se soit conservé de cette époque.

La charmante *église Saint-Dmitri* (1193), qui s'élève à Vladimir près de la cathédrale de la Dormition, doit son origine à Vsevolod « le Grand Nid », qui avait pris comme nom de baptême Dmitri en l'honneur de son patron saint Démétrius de Salonique. C'est la mieux conservée et la plus élégante de toutes les églises souzdaliennes. Elle est beaucoup plus richement ornée que l'église de la Nerl. Toute la moitié supérieure des façades, le tambour de la coupole, les portails sont brodés de bas-reliefs.

Les deux dernières églises souzdaliennes, construites presque à la veille de la catastrophique invasion tatare, sont la *cathédrale de Souzdal,* érigée en 1222 par Iouri Vsevoloditch, et l'*église Saint-Georges d'Iouriev Polski*, reconstruite en 1234 par Sviatoslav III sur l'emplacement d'une première église élevée en 1152 par Iouri Dolgorouki[2]. C'est ici que le goût des ornements en relief, découpés dans la pierre blanche, atteint son apogée.

En somme, la liste chronologique des églises de la région souzdalienne s'établit de la façon suivante :

1152. *Église de la Transfiguration à Pereiaslavl-Zalêski.*
1158. *Cathédrale de la Dormition à Vladimir* (reconstruite après l'incendie de 1183).
1165. *Église de l'intercessiou de la Vierge, sur la Nerl.*
1195. *Église Saint-Dmitri de Vladimir.*
1222. *Cathédrale de Souzdal.*
1230. *Église Saint-Georges d'Iouriev-Polski.*

1. Elle a été littéralement copiée à Pétrograd dans l'*église du Sauveur sur les eaux,* élevée en 1910 par les architectes Peretiatkovitch et Smirnov en commémoration des marins russes morts à la bataille de Tsousima pendant la guerre russo-japonaise.

2. L'église actuelle, qui porte la trace de nombreux remaniements, a sans doute été reconstruite au XVe siècle avec les débris de l'église de 1234 détruite par les Tatars. — Cf. Romanov, *Georgievski Sobor v. g. Iourevê Polskom* (La Cathédrale Saint-Georges à Iouriev-Polski), Izvêstia (Bulletin) de la Commission archéologique, 30e livr., 1910.

1. *L'architecture.* — L'architecture vladimiro-souzdalienne du XIIe siècle se distingue nettement du type kiévien, auquel appartiennent, outre Sainte-Sophie de Kiev, les églises de Tchernigov et Sainte-Sophie de Novgorod[1].

Les traits communs entre ces deux familles de monuments se réduisent à des analogies dans le plan et la division des façades. C'est de part et d'autre le même plan carré à trois absides hérité de Byzance : à l'intérieur quatre piliers massifs reliés par des arcs supportent la pesée de la coupole. Les façades sont divisées par quatre pilastres (lizeny) en trois grandes niches méplates (vpadiny).

Les différences sont beaucoup plus sensibles : elles se marquent dans l'emploi des matériaux et dans le choix des formes architectoniques et décoratives.

En premier lieu, tandis que les églises kiéviennes sont bâties en briques, comme celles de Byzance, les églises souzdaliennes sont construites en pierre blanche extraite des carrières de la Kama et amenée par eau jusqu'à Vladimir.

Elles sont en outre de proportions beaucoup plus petites, avec une seule coupole en forme de casque sur un haut tambour cylindrique. La cathédrale de la Dormition de Vladimir (pl. XLIII), qui a servi de prototype à l'église de la Nerl et à Saint-Dmitri, n'avait primitivement qu'une coupole. Les absides centrales sont moins saillantes que dans les églises du type kiévien.

Enfin le rythme des façades et le galbe des toitures diffèrent notablement d'un groupe à l'autre. A Kiev, l'arc du milieu de la façade est beaucoup plus élevé que les arcs latéraux et par suite la couverture s'incurve en épousant la courbe des voûtes (po zakomaram). A Vladimir l'arc central dépasse à peine la hauteur des arcs latéraux, et les toitures, au lieu de présenter des lignes courbes, offrent ou plutôt offraient (car elles ont été refaites) une succession de lignes brisées en forme de frontons ou de pignons : entre les frontons pointaient des gargouilles à têtes d'oiseaux pour rejeter les eaux de pluies loin des parements. Des frises de petites arcatures aveugles (arotchny poïas), dont les colonnettes reposent sur des consoles sculptées, courent à

1. Pavlinov, *Istoria rousskoï arkhitektoury;* Moscou, 1894.

mi-hauteur des façades et sous la corniche des absides. Les portails, de type « roman », sont largement ébrasés vers l'extérieur et présentent plusieurs rangées de voussures concentriques qui retombent sur des piédroits.

2. *La décoration sculptée.* — Si importantes que soient ces divergences de structure et de forme architecturale, la principale originalité des églises souzdaliennes par rapport aux églises de type kiévien consiste dans la richesse de leur décoration plastique. A ce point de vue, ce groupe de monuments constitue un « unicum » ou, comme disent les Russes, un « osobniak » dans l'art russe ancien qui interdit, conformément aux prescriptions mosaïques, toute représentation sculptée.

Cette décoration est une conséquence de la construction en pierres de taille. La pierre appelle le relief comme la brique invite à la polychromie. Chaque sculpture correspond à une pierre du parement : ce qui prouve qu'elle a été exécutée avant la pose, sur le chantier. Ce procédé était également appliqué en Occident. Les sculptures de nos églises romanes ou gothiques ont toujours été taillées avant la pose : la pratique des ravalements sur tas n'apparaît qu'à la Renaissance.

Il y a par contre entre la sculpture romane et la sculpture souzdalienne une différence capitale : tandis que la première modèle ses figures en très haut relief, la seconde est presque *méplate*. Les figures sans modelé se détachent en très faible relief sur le champ : c'est moins de la sculpture au sens propre de ce mot qu'une sorte de gravure champlevée. Faut-il attribuer cette particularité à la méfiance de l'Église orthodoxe qui tolérait à la rigueur le bas-relief, mais aurait excommunié la sculpture en ronde bosse? Doit-on accuser l'insuffisance d'un outillage qui ne permettait pas d'entailler profondément la pierre et l'extrême maladresse de lapicides inexperts? Ces deux explications sont plausibles. Mais la raison la meilleure est peut-être l'influence de l'esthétique orientale. A la différence de la sculpture grecque ou occidentale, la sculpture orientale ne modèle pas les formes, elle les grave à plat sur la pierre, elle les pose comme une dentelle claire sur un fond sombre. C'est le principe des sculptures de Mschatta et de la décoration arabe.

Ces broderies sculptées ne parent au début qu'une minime partie du champ des façades. Mais il semble que peu à peu les Souzdaliens y prennent goût et l'ornementation, d'abord sobre, devient à la fin luxuriante. Dans l'église de la Nerl (pl. XLIV), les bas-reliefs encore rares et espacés sont cantonnés au sommet des trois grandes arcatures de la façade. A Saint-Dmitri, les ornements couvrent entièrement le tambour de la coupole, toutes les parties hautes des façades et jusqu'aux fûts des colonnettes; sous les arcatures aveugles s'abrite un peuple de saints nimbés. Le soubassement seul reste uni. Quarante ans après, à l'église Saint-Georges d'Iouriev-Polski (pl. XLV), la sculpture envahit comme une plante gourmande tout le champ des façades depuis la corniche jusqu'au soubassement. C'est un foisonnement inextricable de rinceaux, d'entrelacs, de fleurons, d'oiseaux et de monstres chimériques.

Cette profusion décorative, qu'on ne retrouve au même degré que dans certaines églises de Catalogne (Porche de Ripoll) ou sur les façades des églises romanes du Poitou (Notre-Dame de Poitiers), est une nouvelle preuve de l'influence orientale. A Ripoll, Bertaux supposait une réminiscence lointaine de l'art moresque qui masque entièrement la brique sous des revêtements en plâtre découpé. Une pareille exubérance est en tout cas contraire au génie de l'Occident. L'art grec, l'art gothique réservent des champs pour la décoration sculptée : plaques de métopes et triangles des frontons dans le temple grec, tympans et piédroits des portails dans la cathédrale gothique. Aux grandes époques de l'art, on comprend qu'il ne faut point disperser l'attention par une distribution uniforme des ornements sur tous les membres de l'architecture. Les imagiers de Vladimir ne connaissent pas cet art de ménager des repos. Pour eux la sculpture n'est pas une parure, mais un vêtement.

Il ne faut pas songer à extraire d'un pareil fouillis une de ces Bibles pour les illettrés que les érudits modernes déchiffrent laborieusement dans les cycles de mosaïques, ou de fresques des églises byzantines, ou aux portails sculptés des cathédrales gothiques. La figure humaine se distingue à peine des animaux ou des arbres stylisés. L'enseignement est manifestement sacrifié au décor.

Toutefois, voici comment s'ordonnent et s'expliquent, d'après Kondakov[1], les sculptures de Saint-Dmitri de Vladimir (pl. XLVI). Sur la façade occidentale trône la Sagesse divine (Sainte-Sophie) personnifiée par le roi Salomon : elle reçoit l'hommage de toute la Création symbolisée par des animaux fantastiques et des plantes stylisées. — Sur la façade méridionale on reconnaît dans l'arcade centrale le Christ, au-dessus duquel plane la colombe du Saint-Esprit, et le trône de l'Hétimasie, symbole du Jugement dernier; dans les arcades latérales, d'un côté le Baptême du Christ et de l'autre l'Ascension d'Alexandre. — Enfin sur la façade nord le Christ reparaît entre la Vierge avec l'Enfant adoré par les bergers et la Vierge sur son trône entre deux saints.

Si ces interprétations sont exactes, on ne peut manquer d'être frappé par le décousu de ce programme iconographique. Une de ses particularités les plus curieuses est le mélange à des sujets religieux d'un motif essentiellement profane, tiré de l'histoire fabuleuse de l'antiquité : l'*ascension d'Alexandre le Grand*. D'après le récit du Pseudo-Callisthène, Alexandre serait monté au ciel — à la façon du baron de Münchhausen — sur un char attelé de deux griffons ailés qu'il conduisait en tenant au-dessus de leurs têtes deux quartiers de viande embrochés à la pointe d'une lance[2]. Ce sujet, familier aux ivoiriers byzantins, se retrouve avec des variantes dans un grand nombre de monuments : en Italie, sur une mosaïque du pavement de la cathédrale d'Otrante et à Saint-Marc de Venise sur un bas-relief enchâssé dans la façade nord, — en Allemagne sur un bas-relief du XIIe siècle encastré à l'entrée du presbytère de Remagen sur le Rhin et à la cathédrale de Fribourg-en-Brisgau, — en France sur des chapiteaux de l'abbaye de Conques en Rouergue et de plusieurs églises romanes de la Bourgogne. A Saint-Dmitri de Vladimir comme à Saint-Marc de Venise, les deux morceaux de viande qui servent d'appât sont remplacés par deux animaux qui ressemblent à des lièvres.

1. Kondakov et Tolstoï, *Rousskia Drevnosti;* fasc. VI.
2. Durand, *La légende d'Alexandre le Grand*, Annales archéologiques, 1865. Dalton, *Byzantine Art*, p. 61. — Mâle, *L'art du Moyen Age et les pèlerinages. Revue de Paris*, 1919. La diffusion de ce motif qu'on retrouve jusqu'au fond de la Russie semble contredire l'hypothèse de M. Mâle, qui explique l'apparition de ce sujet dans les monuments italiens par le souvenir des chansons de geste françaises.

A IourievPolski on reconnaît sous l'épaisse couche de chaux qui empâte toutes les sculptures la Trinité de l'Ancien Testament (les trois anges à la table d'Abraham), la Transfiguration, les thèmes de la Vierge Znaménié et du Pokrov. Mais ici la confusion inextricable des motifs iconographiques s'explique par le remploi de bas-reliefs (prilêpy) provenant d'une église détruite.

En somme, les principaux éléments du décor sont des animaux fantastiques et des entrelacs géométriques d'un caractère oriental très prononcé. Le Bestiaire des sculpteurs de Vladimir se compose d'aigles héraldiques, d'éléphants, de lions qui battent leurs flancs de leur queue fleuronnée, de griffons, de centaures, de basilics, de l'oiseau Sirine. Le griffon passant d'Iouriev Polski, avec sa queue tressée en palmette, est particulièrement remarquable par la stylisation des formes (pl. XLVII). Ces animaux sont entrelacés ou affrontés de chaque côté de l'arbre merveilleux du Paradis. Des entrelacs de passementerie, des bandelettes nattées, de délicates torsades ornent les archivoltes des portails.

Tous ces motifs, semés à profusion sur les façades souzdaliennes, sont visiblement empruntés, les uns aux ivoires et aux tissus brodés de Byzance, les autres à l'orfèvrerie sassanide.

*
* *

Les sources de l'art souzdalien. — L'analyse des formes architecturales et de la décoration sculptée des églises de Vladimir nous révèle par-dessus un *fonds byzantin* des éléments qui semblent empruntés les uns à l'*architecture romane de l'Occident,* les autres à l'art de l'Orient et notamment à l'*art géorgien et arménien du Caucase.* Quelle est l'importance respective de ces apports dans la formation de l'architecture souzdalienne?

De Byzance les Souzdaliens ne gardent que les données générales du plan carré à trois absides semi-circulaires et les quatre piliers supportant une coupole à tambour circulaire et à calotte aplatie. En revanche ils substituent à l'appareil en briques des parements en pierre de taille et aux revêtements polychromes des broderies sculptées.

Ces divergences fondamentales sont-elles imputables à l'influence de l'architecture d'Occident? Cette hypothèse paraît

séduisante au premier abord. Les églises souzdaliennes présentent en effet des ressemblances frappantes avec nos églises romanes. Les frises d'arcatures aveugles qui courent à mi-hauteur des façades et au sommet des absides ne rappellent-elles pas le collier de galeries naines (Zwerggalerien) qui pare les absides des églises romanes de la région rhénane? Les portails largement ébrasés à cinq rangs de voussures ne semblent-ils pas calqués sur ceux de nos églises d'Occident? Et si l'on examine le détail de la décoration sculptée, combien de motifs se retrouvent presque identiques sur les bords de la Kliazma et sur les bords du Rhin ou même en Normandie et en Saintonge! Nous avons déjà signalé l'ubiquité du motif de l'*Ascension d'Alexandre le Grand.* On peut comparer également au griffon d'Iouriev-Polski le griffon du Musée d'Angoulême provenant de la cathédrale Saint-Pierre ou l'écoinçon de style « chinois » de la nef de la cathédrale de Bayeux.

Faut-il donc admettre une influence des ateliers occidentaux de Poitiers, de Moissac, de Bamberg sur les artisans de la Volga? Si énorme que soit la distance, cette supposition n'a en soi rien d'impossible. Les Hanséates établis dès le XIe siècle à Novgorod auraient pu servir d'intermédiaires entre Bamberg et Vladimir. La présence d'architectes étrangers en Souzdalie est d'ailleurs attestée par les documents. Un chroniqueur rapporte que pour bâtir la cathédrale de la Dormition, André Bogolioubski fit venir des « maîtres de tous les pays » (iz vsêkh zemel) et par là, il faut entendre des étrangers non Grecs, des *Némtsy.* La preuve que des maîtres d'Occident participèrent aux constructions de Vladimir, c'est que quelques années plus tard l'évêque Ioann prend soin de préciser que pour restaurer la cathédrale de Souzdal, le grand prince Vsevolod ne fit pas appel à des maîtres allemands (ne iskal masterov ot Nêmtsev).

Il ne faut donc pas écarter l'hypothèse d'une collaboration de maîtres d'Occident aux églises de Vladimir. Toutefois les surprenantes analogies qu'on constate entre la sculpture décorative du Poitou et de la Souzdalie ne s'expliquent-t-elles pas beaucoup plus simplement par des sources communes? Les lapicides des bords du Clain et des bords de la Kliazma copient les mêmes modèles byzantins et sassanides. Grâce au commerce des étoffes

précieuses, recherchées pour envelopper les reliques des saints, des motifs orientaux comme les animaux affrontés autour du hom ou arbre de vie se répandent dans toute l'Europe chrétienne. On ne saurait s'étonner dans ces conditions de certaines « rencontres » iconographiques entre Vladimir et l'Occident.

Mais l'influence combinée de l'art byzantin et de l'art roman ne suffit pas à rendre compte de toutes les particularités de l'architecture souzdalienne. Il faut faire intervenir un troisième facteur : l'art caucasien de la Géorgie et de l'Arménie. Nous avons vu que dès le ve siècle l'Arménie avait créé une architecture originale qui atteint son apogée sous la dynastie des Bagratides au xe et au xie siècle. Nous savons d'autre part que les princes souzdaliens entretenaient par la route de la Volga des relations actives avec les pays du Caucase et qu'un fils d'André Bogolioubski épousa la reine de Géorgie. Nous sommes donc fondés à rechercher si les monuments d'Ani ou de Mtskhet n'ont pas inspiré les architectes de Vladimir.

Or la comparaison de ces deux groupes d'édifices fait apparaître des analogies saisissantes et qui ne peuvent être fortuites. Mêmes proportions menues et harmonieuses. Mêmes parements de pierre. Mêmes frises d'arcatures aveugles. Même parti de décoration en faible relief couvrant le nu des murs comme une passementerie. Les traits que nous étions tenté de considérer comme un emprunt à l'architecture romane : les portails à voussures, les rangées d'arcatures aveugles ne seraient-ils pas tout simplement une réminiscence de l'architecture arménienne?

Cette hypothèse est celle qui paraît la plus plausible. Il semble bien que les églises en pierre sculptée du Caucase, qui tiennent à la fois de l'art byzantin et de l'art roman, aient servi de prototype aux églises souzdaliennes et que la principale source de l'architecture de Vladimir doive être cherchée à Ani.

CHAPITRE III

L'AVÈNEMENT DE MOSCOU.

La principauté de Souzdalie était placée sur le chemin de l'invasion tatare. En 1238 les villes de Souzdal, Rostov, Iaroslavl, Vladimir sont pillées et livrées aux flammes. A partir de ce moment, la capitale d'André Bogolioubski disparaît définitivement de l'histoire de l'art russe. C'est Moscou qui s'empare de son héritage.

La future métropole de la Russie n'était à cette époque qu'une pauvre bourgade perdue au milieu des forêts de pins de la Moskva, l'une des nombreuses « villes neuves » fondées sous le règne d'Iouri Dolgorouki. Elle est mentionnée pour la première fois en 1147 dans un document signé par Iouri, qui y donne rendez-vous à son voisin, le prince de Tchernigov.

De même que l'ancienne capitale Vladimir sur la Kliazma, Moscou est située sur un petit affluent de l'Oka, la Moskva, qui la met en communication avec la grande voie fluviale de la Volga. C'est de la Moskva[1] qu'elle tire son nom comme tant de villes russes qui doivent leur nom à la rivière qui les baigne : Pskov sur la Pskova, Tomsk sur le Tom, etc... Cette étymologie est contestée par l'historien de Moscou Zabêline, d'après lequel le nom de Moscou serait dérivé du mot *most*, pont et signifierait comme Mostar en Herzégovine ou Bruges en Flandre la ville du pont. Elle se serait appelée d'abord Mostovaïa, Mostkvaïa, puis par abréviation Moskva.

1. Par une étrange inconséquence, nous appelons la rivière Moskva *Moskowa* et la ville du même nom *Moscou*. Cette appellation est calquée sur la forme allemande : Moskau. Les voyageurs français du XVII[e] siècle (Margeret, Miège, etc...) employaient la forme *Mosco*.

Outre le pont de la Moskva, point vital de la cité, par où devaient passer tous les voyageurs venant de l'ouest et du sud pour se rendre aux villes souzdaliennes, d'innombrables ponceaux en bois franchissaient les deux ruisseaux, la Neglinnaïa et la Iaouza, qui serpentaient dans les marécages parsemés d'étangs sur lesquels est bâtie Moscou. Le souvenir de ces ponts aujourd'hui disparus est resté dans certaines appellations de rues telles que *Kouznetski Most,* le *Pont des Maréchaux,* ancien pont sur la Neglinnaïa auprès duquel étaient installés les maréchaux ferrants.

La défense du pont était assurée par la forteresse du Kreml, solidement assise sur une colline de forme triangulaire, au confluent de la Moskva et de la Neglinnaïa.

Autour de ce noyau du Kreml, la ville se développa régulièrement par anneaux concentriques, comme Paris autour de l'île de la Cité.

Le rapide développement de Moscou s'explique par les avantages de sa situation géographique et par la politique astucieuse de ses princes.

On sait l'importance des voies d'eau en Russie, surtout à une époque où n'existaient ni routes de terre ni voies ferrées et où la forêt à peine défrichée opposait aux communications un obstacle infranchissable. Voyageurs et marchandises devaient emprunter le cours des rivières. Or la sinueuse Moskva et l'Oka, qui forment la corde de l'arc décrit par la haute Volga, offraient la voie la plus directe entre Novgorod et Nijni Novgorod : de là il était facile de gagner la foire de Bolgari où se tenait à cette époque un des grands marchés de l'Orient.

De Moscou rayonnaient des routes vers la Pologne par Smolensk, vers la Baltique par Novgorod, vers la mer Blanche par Arkhangelsk, vers la mer Noire par la vallée du Don. Cette situation centrale, sur une rivière navigable, devait nécessairement attirer la population.

La politique rusée des princes moscovites leur permit de profiter des misères de la Russie sous le joug tatar. Au lieu de rompre en visière avec le khan de la Horde d'Or, ils se firent ses instruments dociles, lui servirent de collecteurs d'impôts et d'exécuteurs des hautes œuvres. En récompense Ivan « Kalita

ainsi nommé à cause de l'aumônière qu'il portait à sa ceinture et dont il ne desserrait pas souvent les cordons, reçut le titre de *grand prince*. Il réussit à faire passer la suprématie religieuse de Vladimir à Moscou. Il bâtit sur le Kreml une cathédrale de la Dormition qui devait remplacer celle de Vladimir. Près de Moscou, saint Serge fonda le célèbre monastère de la Trinité (Troïtski), qui éclipsa bientôt le monastère Petcherski de Kiev, l'ancienne métropole.

Le prestige des princes moscovites s'accroît à la fin du XIVe siècle grâce à la victoire de Dmitri Donskoï sur les Tatars dans la plaine de Koulikovo. Son successeur Vasili Dmitriévitch (1389-1425) se dispense de payer tribut à la Horde.

En 1453 Constantinople tombe aux mains des Turcs. Il n'y avait plus de tsar chrétien. Moscou devenait la métropole de l'orthodoxie.

Mais ce n'est qu'en 1480, sous les règne d'Ivan le Grand (1462-1505), le « rassembleur de la terre russe », qui avait épousé en 1472 l'héritière des basileis de Constantinople, que la Russie parvint à se débarrasser définitivement du joug tatar. Ivan le Terrible achèvera son œuvre en 1552 en libérant la Volga par la conquête des khanats de Kazan et d'Astrakhan.

Quelle a été l'influence sur la civilisation et l'art russes du joug tatar qui a pesé sur la Russie pendant plus de deux siècles et demi, de 1224 à 1480 ? Les historiens russes ne veulent attribuer à cette domination avilissante, qu'on résume sous le nom de *Tatarchtchina*, qu'une action superficielle et négative. Le khan de la Horde d'Or, qui résidait à Saraï près de la ville actuelle de Tsaritsyne, sur la Volga, se contentait de prélever un tribut annuel par l'intermédiaire de ses agents ou baskaks moscovites. Les kniazs étaient obligés de se rendre à la Horde pour recevoir la lettre d'investiture (iarlyk) : à ce prix ils étaient les maîtres chez eux. Il n'y eut guère de mélange de races, bien que les mariages mixtes entre Russes et Tatars n'aient pas été une exception : Boris Godounov était d'origine tatare ainsi que certaines grandes familles de l'aristocratie russe : les princes Ioussoupov, Mechtcherski. La domination tatare laissa son empreinte sur les mœurs (servilité, situation de la femme), sur le régime politique (renforcement de l'autocratie), sur la jurisprudence

(pravej), sur l'organisation militaire, financière et postale[1]. Mais le niveau cultural du peuple conquérant était trop bas pour qu'il ait pu exercer une influence quelconque dans le domaine de la religion et de l'art.

Prétendre, comme le fait Viollet-le-Duc, qu'il y a dans l'art moscovite un apport tatar et que par exemple la coupole bulbeuse a été empruntée aux Mongols, c'est émettre une hypothèse que rien ne justifie. Nous avons vu que la coupole bulbeuse, dérivée des formes de l'architecture en bois, apparaît à Novgorod dès le xii[e] siècle, par conséquent avant l'invasion tatare.

Dans toutes les églises moscovites de la période mongole il n'y avait assurément rien de tatar. La domination mongole qui s'exerçait de très loin n'a fait qu'arrêter le développement normal de la civilisation. L'art russe qui était au commencement du xiii[e] siècle au niveau de l'art byzantin et roman a dû marquer le pas pendant trois siècles : si bien que l'Europe occidentale a pris sur lui une avance considérable. Quand, à la fin du xv[e] siècle, la Moscovie s'est réveillée de ce long sommeil, elle avait tout désappris. Les architectes avaient oublié la technique de la construction et les édifices qu'ils s'efforçaient de construire s'écroulaient régulièrement. D'où la nécessité de s'adresser à des étrangers.

La *Tatarchtchina* marque donc simplement un temps d'arrêt dans la croissance de l'art russe. Elle coupe le lien qui l'unissait, au temps des grands princes de Kiev, à la civilisation européenne. Mais la catastrophe une fois passée, il reprend son cours interrompu. Toutes les traditions prémongoles de Kiev, de Vladimir, de Novgorod revivent à Moscou, héritière de Byzance.

1. L'étude du vocabulaire russe fournit à cet égard de précieuses indications. Il n'est pas sans intérêt de constater que des mots tels que *dengi*, argent; *iam*, station de poste, sont d'origine tatare.

CHAPITRE IV

LE KREML ITALIEN DE MOSCOU

Le Kreml, que nous appelons à tort Kremlin[1], est le cœur du vieux Moscou, de toute la Grande Russie. Les étymologistes se sont épuisés en conjectures pour expliquer l'origine de ce mot mystérieux. Les uns veulent le rattacher à la racine *kremen,* pierre : mais cette explication, qui présente des difficultés phonétiques, se heurte au fait que primitivemement tous les Kremls étaient bâtis en bois et non en pierre. D'autres suggèrent un rapprochement avec le mot *kroma,* lisière, et admettent que kreml signifie originairement, comme gorod ou grad (tchèque hrad, Hradschin), un lieu clos, entouré d'une enceinte. Tout ce qu'on peut dire avec certitude, c'est que ce terme est propre à la Grande Russie; il est inconnu en Ukraine.

Lorsqu'on parle du Kreml, on semble sous-entendre qu'il n'y en a qu'un : celui de Moscou. C'est une erreur. Il en existe à Novgorod et à Nijni Novgorod, à Pskov et à Rostov. De même que presque toutes les villes grecques avaient leur *Acropole*, et toutes les villes féodales allemandes leur *Burg*, la plupart des vieilles villes de la Grande Russie étaient dominées par leur *Kreml.*

Du XIVe au XXe siècle, le Kreml de Moscou a changé plusieurs fois de visage. Toutes les époques de l'art russe y ont laissé leur trace. C'est sous son aspect actuel un ensemble de constructions

1. La forme usuelle Kremlin s'est introduite dans la langue française au XVIIe siècle par l'intermédiaire du polonais. Sur les vieux plans de Moscou, la citadelle est généralement désignée sous le nom de *Kremleniagrad.* Ce terme de Kremlin, qui ne répond à rien en russe, doit être proscrit avec la même rigueur que l'absurde orthographe pseudo-polonaise de czar au lieu de tsar.

hétérogènes auquel ont collaboré Ivan Kalita et Ivan III, Catherine II et Nicolas Ier.

On peut distinguer dans l'histoire monumentale du Kreml trois étapes principales : 1° le Kreml primitif en bois; 2° le Kreml italien de la Renaissance; 2° le Kreml moderne que Catherine II faillit reconstruire de fond en comble en style pseudo-grec et que Nicolas Ier écrasa sous la masse d'un grand palais pseudo-russe.

LE KREML PRÉITALIEN

Du Kreml du XIVe siècle il ne subsiste plus que la petite église du *Sauveur dans la forêt* (Spas na borou), enchâssée comme une relique dans les constructions modernes du Grand Palais (pl. XLVIII). Encore a-t-elle été défigurée par des adjonctions postiches. Les autres églises : la *cathédrale de la Dormition* (Ouspenski sobor) et la *cathédrale de l'Archange* (Arkhangelski sobor), construites en 1321 et 1333 sous Ivan Kalita, la *cathédrale de l'Annonciation* (Blagovêchtchenski sobor), édifiée en 1397 sous Vasili Dmitrievitch, ont toutes été reconstruites sous Ivan III.

Ce Kreml primitif de Moscou était conçu sur le type du Kreml de la vieille capitale souzdalienne, Vladimir. Il est caractéristique que la cathédrale moscovite ait été consacrée sous le même vocable que la Dormition de Vladimir. D'autre part la minuscule église du *Sauveur dans la forêt* trahit nettement par son type cubique à une coupole, son toit à pignons (po frontonam), son portail à voussures l'imitation de l'architecture souzdalienne. On n'y démêle pas la moindre influence mongole. C'est une réplique pure et simple de l'architecture prémongole de Vladimir.

LE KREML ITALIEN

Ce sanctuaire national de la Russie que tant de voyageurs ont célébré de bonne foi comme la plus parfaite expression du génie slave, a été reconstruit à la fin du XVe et dans les premières années du XVIe siècle par des architectes italiens. Ses monuments

appartiennent donc moins à l'art russe qu'à l'expansion de la Renaissance italienne en Russie.

Cette vérité, un peu étouffée aujourd'hui par les nationalistes russes qui n'avouent pas volontiers ce qu'ils doivent aux étrangers, était pleinement reconnue par les voyageurs et les historiens des siècles passés. Dans ses *Commentaires sur la Moscovie* parus en 1556, l'ambassadeur autrichien Sigmund von Herberstein, envoyé à la cour de Moscou par les empereurs Maximilien et Charles-Quint, déclare que les murs et les palais du Kreml sont construits : « italico more ». Dans son *Estat de l'empire de Russie* dédié à Henri IV (1607), le capitaine Margeret professe sans ambages : « Le château de Mosco fut bâti par un Italien ». Enfin dans son *Histoire de l'empire de Russie sous Pierre le Grand,* Voltaire, écrivait sous la dictée du comte Ivan Chouvalov : « Le Cremelin fut construit par des architectes italiens dans ce goût gothique (*sic*) qui était alors celui de toute l'Europe[1]. »

La domination tatare avait eu pour effet d'amener une décadence profonde de la technique. Les architectes russes ne savaient plus cuire des briques, fonder des murs ou appareiller des voûtes. En 1472 Ivan III chargea deux Moscovites Krivtsov et Mychkine de démolir la vieille cathédrale de la Dormition qui était devenue trop petite et qui menaçait ruine et de construire sur son emplacement une église plus vaste sur le modèle de la Dormition de Vladimir. L'église n'était pas encore montée jusqu'à la naissance des voûtes qu'elle s'écroula. L'expérience était concluante. Il fallait de toute nécessité faire appel à l'expérience de constructeurs étrangers.

Pourquoi Ivan III s'adressa-t-il à des Italiens (Friazines) au lieu d'avoir recours à ses plus proches voisins : les Allemands (Nêmtsi) établis de longue date à Novgorod et à Pskov?

Ce choix s'explique par plusieurs raisons : les relations commerciales de Moscou avec les colonies génoises et vénitiennes de la Mer Noire par la route du Don — la pénétration de la Renaissance italienne dans les royaumes voisins de Hongrie et de

1. Cette épithète inattendue de gothique, se retrouve, employée dans son sens le plus péjoratif, sous la plume de Chantreau, dans son *Voyage philosophique en Russie*, Paris, 1794. « L'architecture de ces églises, écrit-il, est le comble du ridicule : c'est un mauvais gothique et probablement l'ouvrage de ce Solarius de Milan qui a bâti les murailles du Kremlin et n'était qu'un grossier maçon. »

Pologne — enfin et surtout le mariage italien d'Ivan III avec une princesse byzantine élevée à Rome, Sophie Paléologue.

1) *La colonie génoise de Caffa, port de Moscou.* — Les marchands génois s'étaient établis vers 1266 à Caffa, l'antique Théodosia, sur la côte orientale de la Crimée. Sous leur domination qui se prolongea jusqu'en 1474, date à laquelle les Turcs s'en emparèrent, Caffa fut le grand emporium de la mer Noire, l'Odessa du Moyen Age. Son importance était si considérable que les Tatars l'avaient surnommée la petite Constantinople (Koutchouk Stamboul) et que les voyageurs italiens appellent la Crimée tout entière : isola di Capha[1]. C'était une grande ville de 70.000 habitants où s'agitait une population cosmopolite d'Italiens, de Grecs, d'Arméniens, de Valaques et de Circassiens.

C'est par Caffa que les ambassades moscovites se rendaient à Constantinople . elles descendaient le Don jusqu'à Azov (Tana) et s'embarquaient à Caffa pour Tsargrad[2]. Les marchands de toutes sortes de denrées y affluaient ; leurs caravanes traversaient la Tartarie pour y vendre des fourrures et des esclaves. En somme la route commerciale du Don, exploitée par les marchands génois et vénitiens, remplace au XIVe et au XVe siècle l'ancienne route du Dnêpr. Caffa, poste avancé de Gênes sur la route de Moscou, succède à Cherson (Korsoun) qui était l'avant-poste de Byzance vers Kiev. Ce déplacement des routes commerciales amène la substitution progressive de l'influence italienne à l'influence grecque.

La domination musulmane et plus encore les dévastations commises par les Russes qui renversèrent les minarets, détruisirent les fontaines publiques et les aqueducs pour en tirer quelques grammes de plomb, ruinèrent l'ancienne capitale de la Crimée qui ne comptait plus au commencement du XIXe siècle qu'une cinquantaine de maisons. Mais elle faisait encore figure de grande ville au milieu du XVIIe siècle. « Caffa, écrit le Rouennais Beauplan dans sa *Description de l'Ukranie* (1651), est la capitale ville du Crime[3]. Les Tartares habitent peu dans cette ville et sont pour la plupart

1. Mourzakevitch, *Istoria Genouezskikh poselenii v Krymou* (Histoire des établissements génois en Crimée); Odessa, 1837.

2. *Pèlerinage d'Ignace de Smolensk*, 1389, Itinéraires russes en Orient, *op. cit.*

3. Cet ancien mot de *Crime*, que nous avons eu tort de remplacer par *Crimée*, est la transcription phonétique exacte du nom russe. Cf. l'allemand *Krim*.

chrestiens qui l'habitent. Cette ville est grandement marchande et trafique tant à Constantinople, Trébisonte, Sinope qu'aux autres villes, enfin dans tous les lieux tant de la mer Noire qu'en tout l'Archipelague. »

2) *La Renaissance italienne en Hongrie et en Pologne.* — L'Italie abordait encore la Moscovie d'un autre côté. On sait combien la Renaissance italienne fut précoce dans l'Europe orientale. Tandis qu'elle se heurtait en France et en Allemagne à des traditions artistiques profondément enracinées, elle trouvait le champ libre dans les pays neufs de l'est de l'Europe qui n'avaient pas produit au Moyen âge un art national.

Dès le commencement du xve siècle la Hongrie devient une véritable colonie de l'art italien[1]. Le Florentin Filippo Scolari (Pippo Spano) passe au service du roi Sigismond de Hongrie, qui pour le récompenser de ses loyaux services, le nomme hospodar de Temesvar et Obergespann[2]. Il appelle auprès de lui des artistes toscans comme Masolino da Panicale, qui interrompt son travail à la chapelle Brancacci de Florence pour venir décorer, en 1426, la chapelle d'Ozor et le Mausolée de Szekes Fejervar (Stuhlweissenburg), au sud de Budapest.

Le roi Mathias Corvin, d'origine roumaine, qui monta sur le trône de Hongrie en 1458, était en relations d'amitié avec Laurent le Magnifique qui, d'après Vasari, lui envoya deux bas-reliefs en bronze de Verrocchio. Son mariage en 1476 avec Béatrice d'Aragon, fille de Ferdinand de Naples, resserra encore ses liens avec l'Italie. Il fit décorer son palais de Bude d'après les dessins de Benedetto da Majano; il fit sculpter par Laurana plusieurs bustes de sa femme Béatrice. En 1488 il commande deux tableaux à Filippino Lippi et l'invite à venir à sa cour[3].

En Pologne, à Cracovie qui est encore plus près de Moscou que Budapest, le roi Casimir Jagellon (1447-1492) s'entoure

1. Myskovski, *Les monuments d'art du Moyen Age et de la Renaissance en Hongrie*, Vienne.

2. Une fresque d'Andrea del Castagno transportée au Musée de Santa Apollonia, à Florence, représente Pippo Spano en chevalier, tenant son épée à deux mains, les jambes écartées. Peut-être ce portrait d'un réalisme si saisissant a-t-il été peint d'après une esquisse faite par Masolino da Panicale pendant son séjour en Hongrie.

3. Une tête d'Enfant Jésus de Desiderio da Settignano, réplique du bambino de S. Lorenzo de Florence, trouvée à Belgrade et acquise par l'Ermitage, avait sans doute été commandée par Mathias Corvin.

d'humanistes italiens. Le Florentin Philippe Callimachus Buonacorsi devient son secrétaire et le précepteur de ses fils.

3) *Le mariage italien d'Ivan III.* — Le grand prince de Moscou n'avait pas attendu l'exemple du roi de Hongrie pour épouser une princesse italienne, sinon par la naissance, du moins par l'éducation. C'est en 1472 qu'Ivan III se maria avec Zoé Paléologue, nièce du dernier empereur de Byzance, qui après la chute de Constantinople, s'était réfugiée à Rome auprès du pape Sixte IV. Le Jésuite Pierling[1] a éclairé les dessous de ce mariage politique maquignonné par des Levantins. Le cardinal Bessarion, à qui le despote de Morée Thomas Paléologue avait confié la tutelle de ses enfants, avait essayé de marier sa pupille avec le roi de Chypre, Jacques de Lusignan qui lui préféra Catherine Cornaro, simple patricienne de Venise. Il est vrai que s'il faut en croire le portrait-charge dessiné par l'humaniste Luigi Pulci, l'auteur du *Morgante Maggiore*, Zoé était faite pour effrayer les prétendants les plus intrépides : « Une montagne de graisse, deux grosses timbales sur la poitrine, une paire de joues de truie, le cou enfoncé dans les timbales. Je ne sache pas avoir jamais vu chose aussi onctueuse, grasse et flasque. Après cela je n'ai plus rêvé la nuit que de montagnes de graisse et de suif et autres choses dégoûtantes. »

Ce portrait de Byzantine empâtée est évidemment caricatural. Mais peut-être cette « montagne de graisse », redoutable pour des prétendants italiens ou français, pouvait-elle séduire un prince à demi oriental, sensible comme les Byzantins et les Turcs au charme des beautés grasses et fardées. Il suffit de parcourir la galerie des portraits d'impératrices russes du XVIIIe siècle pour voir que les « timbales » de Catherine Ire, d'Anna Ivanovna ou d'Élisabeth n'avaient rien à envier à celles de Zoé Paléologue[2]. Au reste l'amour était complètement étranger à cette affaire. Ce mariage souriait à la fois au pape parce qu'il espérait obtenir un allié de plus dans sa croisade contre le Turc et pré-

1. Pierling, *La Russie et le Saint-Siège;* Paris, 1906.

2. « Vos impératrices ont toujours de la gorge, disait à un jeune Russe Frédéric II : c'est comme un attribut de l'empire, comme le sceptre, la couronne et le globe. » Le voyageur anglais Wraxall déclare qu'en Russie « une femme, pour prétendre au titre de belle, devait peser au moins 200 livres ».

parer l'Union des deux Églises — et à Ivan III, parce qu'il calculait qu'en épousant une Porphyrogénète, il s'assurait des droits à l'héritage des empereurs de Byzance.

Aussi les négociations furent-elles menées rondement entre les deux partis. L'entremetteur fut un Italien établi à Moscou où il était « monnayeur » du grand kniaz : Gian Battista della Volpe surnommé en Russie Ivan Friazine (le Franc, l'Italien). Le vieux renard laissa entendre au pape que la Moscovie était prête à reconnaître l'autorité du Saint-Siège, à Ivan III que Zoé avait refusé de nombreux prétendants par pure aversion pour la « latinité ». Un boïar moscovite fut chargé de contracter le mariage par procuration du « duc de la Russie blanche », avec la fille de l'ancien despote de Morée. Les ambassadeurs d'Ivan offrirent au pape, de la part de leur maître, 70 peaux de zibelines. Le mariage fut célébré en grande pompe dans la Basilique Vaticane. Zoé Paléologue avait été dotée par le pape comme « pupille du Saint-Siège ». Elle passa par Sienne, Bologne, Venise, Nuremberg, Lubeck pour se rendre à Moscou où elle prit, en se mariant, le nom de Sophie.

Les Friazines à Moscou. — Sur le conseil de sa femme, Ivan III, qui voulait reconstruire au plus vite le palais et les églises du Kreml, désormais indignes de son nouveau rang d'héritier des basileis, résolut d'envoyer à Venise un de ses boïards : Semen Tolbouzine, pour embaucher des architectes italiens. Tolbouzine, qui ouvre la série des diplomates russes à l'étranger, partit en 1474 et réussit à ramener Ridolfo Fioravanti de Bologne, surnommé Aristote (Aristoteles Bononiensis) à cause de l'universalité de ses connaissances [1]. Cerveau encyclopédique comme Léonard de Vinci, il était à la fois architecte, ingénieur, fondeur, médailleur, expert en hydraulique, en fortification et en pyrotechnie. Ses importants travaux en Italie, où il avait été chargé de construire le Palazzo Communale de Bologne et de consolider le campanile de Venise, l'avaient fait appeler à Milan par Francesco Sforza. Sa réputation était telle que le Grand Kniaz se trouva en concurrence avec le Grand Turc Mahomet II qui voulait également s'assurer ses services. Aristote Fioravanti

1. L. Beltrami, *Vita di Aristotele da Bologna*, 1912.

préféra le Kreml au Seraï et suivit Tolbouzine à Moscou.

En 1484 Ivan III s'adresse derechef au doge de Venise et au roi de Hongrie Mathias Corvin, pour recruter des artistes et des artisans italiens. Les frères Demetrius et Manuel Rhalev, Grecs établis à Moscou, sont envoyés en Italie en 1488 avec mission de ramener des architectes, des orfèvres, des fondeurs, des armuriers. C'est à eux que revient le mérite d'avoir embauché le second grand architecte italien du Kreml : Pietro Antonio Solario de Milan, dont le père et le grand-père avaient collaboré au Dôme de Milan et à la Chartreuse de Pavie. On peut voir aux Archives de Milan une pièce qui porte la signature : « Petrus Antonius de Solario, architectus generalis Moscoviæ. »

En 1493, nouvelle ambassade de Manuel Doxa et de Daniel Mamyrev à Milan, où ils sont reçus par Ludovic le More; ils ramènent Alevisio de Milan, « maestro da muro ». En 1499, seconde mission de Démétrius Rhalev à Venise, à Rome et à Naples d'où il revient à Moscou en 1504, après avoir été longtemps retenu par le voïévode de Moldavie, à la tête d'une véritable caravane d'artistes.

Le fils d'Ivan III, Vasili, continue les traditions paternelles et envoie en 1527 une ambassade au pape sous la conduite de Trousov et Lodygine pour faire en Italie une levée d'architectes et d'artisans et les amener à Moscou. Mais le sac de Rome oblige le pape Clément VII à s'enfuir à Orvieto et il avoue ne pouvoir envoyer à Moscou qu'un nombre très restreint d'artistes.

A partir de cette époque les Italiens, suspects aux Russes pour des raisons d'orthodoxie, cessent de venir en Russie où ils sont remplacés par des Allemands, des Anglais, des Hollandais, dont le protestantisme paraissait moins dangereux que le « latinisme » avec ses perpétuelles tentatives d'Union des Églises. La tradition ne sera reprise qu'au XVIII[e] siècle, sous Pierre le Grand, qui appelle Trezzini à Petersbourg.

Tous les architectes italiens qui se succèdent à Moscou de 1475 à 1525 sont qualifiés uniformément dans les documents russes de *Friazines*. Ce nom qui s'oppose à *Gretchine,* Grec, n'est que la transcription russe de *Francs :* nom générique par lequel on désigne en Orient depuis les croisades tous les Latins du bassin de la Méditerranée, Italiens aussi bien que Fran-

çais[1]. C'est pourquoi il est souvent difficile de distinguer ces artistes qui ne conservent que leurs prénoms suivis du qualificatif de Friazine. Leurs œuvres sont appelées *friajskié dêla* (œuvres franques).

Il n'est pas sans intérêt, au point de vue du style des édifices italiens du Kreml, de noter que tous les artistes embauchés par les ambassadeurs des grands Kniazs moscovites sont des Italiens du nord, surtout des Milanais. Le Friazine Aristote Fioravanti était de Bologne. Pietro Antonio Solario qu'un document russe qualifie de » Médiolamski », Marco Ruffo et Alevisio Novi, venaient de Milan. Cette remarque nous explique les ressemblances frappantes qui existent entre les constructions du Kreml de Moscou et les palazzi ou castelli de l'Italie septentrionale. Cette influence n'est pas très apparente dans les églises, qui doivent se conformer au canon byzantin. Mais le *Palais à facettes* (Granovitaïa Palata), avec sa façade à bossages taillés en pointes de diamant, est visiblement une réplique du *Palazzo Bevilacqua* de Bologne et les courtines crénelées du Kreml évoquent la fière silhouette du *Castello Sforzesco* de Milan. L'Italien da Collo notait déjà en 1519 les ressemblances entre la citadelle des Rourikovitchs et le château des Sforza et selon le témoignage de l'architecte Alevisio lui-même, Ivan III lui aurait demandé expressément une construction faite sur ce modèle.

*
* *

Les monuments. — Le Kreml de Moscou, résidence du tsar et du patriarche, est à la fois un sanctuaire, un château, une citadelle. Les constructions qui couvrent la colline sainte sont donc de trois sortes : 1° des églises; 2° des palais; 3° une enceinte fortifiée.

1. *Les trois cathédrales*[2]. — Le centre du Kreml est marqué par trois églises à coupoles dorées, pittoresquement groupées

1. Les Français ont été désignés plus tard en Russie sous le nom de Frantzousy, emprunté à l'allemand *Franzosen*.

2. Le nom de *sobor*, cathédrale, n'est pas réservé en Russie aux grandes églises épiscopales : il s'applique souvent à des églises de très petites dimensions.

sur la Place des Cathédrales (pl. XLIX), dans le voisinage immédiat du Palais impérial. Ce sont :

a. La *cathédrale de la Dormition* (Ouspenski sobor), l'église du couronnement des tsars, construite de 1475 à 1479 par le Friazine Aristote Fioravanti.

b. La petite *cathédrale de l'Annonciation* (Blagovêchtchenski sobor), qui était comme la chapelle particulière ou l'oratoire des tsars, bâtie de 1482 à 1490 par des architectes de Pskov.

c. La *cathédrale de l'Archange Michel* (Arkhangelski sobor), qui fut le mausolée des tsars jusqu'au transfert de la capitale à Saint-Pétersbourg, construite de 1505 à 1509 par le Friazine Alevisio Novi.

Ainsi la colline triangulaire du Kreml ramasse en un petit espace la Basilique de Reims, la Sainte-Chapelle et le Saint-Denis de la Russie. Il est au monde peu de lieux sacrés, sauf l'Acropole et le Capitole, qui réusument à ce point le passé d'un peuple.

Ces trois églises reproduisent le plan carré et la silhouette traditionnelle des églises byzantines à coupoles multiples. C'est que les architectes italiens appelés par Ivan III durent se soumettre aux exigences de la tradition moscovite et s'inspirer des modèles locaux. Aristote Fioravanti n'avait pas mission de transporter sur les bords de la Moskva San Petronio de Bologne ou le Dôme de Milan. Le rôle qui lui était assigné était de reconstruire solidement la vieille église d'Ivan Kalita. Ivan III commença par l'envoyer à Vladimir pour étudier la cathédrale de la Dormition : c'est sur cette vénérable église du XII[e] siècle, le plus ancien sanctuaire de la Moscovie, qu'il dut prendre modèle.

En réalité la *Dormition* de Moscou (p. L) n'est pas exactement calquée sur la *Dormition* de Vladimir. La largeur est la même, mais la longueur est augmentée d'un tiers. Les voûtes reposent sur six supports, dont quatre grosses colonnes rondes. Les tribunes sont supprimées. Il y a cinq absides au lieu de trois. L'influence de l'architecture de Vladimir se lit surtout sur la façade ornée à mi-hauteur d'une rangée d'arcatures aveugles.

Fidèle au programme qui lui était imposé, Fioravanti s'abstient d'introduire des réminiscences italiennes, sauf dans le dessin du porche et la mouluration des façades où les demi-colonnes de Vladimir sont remplacées par des pilastres.

En attendant l'arrivée d'un second maître d'œuvre italien, la petite *cathédrale de l'Annonciation* (pl. LII) fut construite quelques années plus tard par des architectes pskovitains. Le plan carré à trois absides, quatre piliers et cinq coupoles est conforme à la tradition. Mais dans l'angle nord-ouest, un escalier monte à des tribunes réservées aux femmes pour qu'elles puissent assister à l'office à l'abri des regards des hommes. L'iconostase primitif peint par Roublev comportait au plus deux registres de façon à ne pas masquer les piliers peints à fresque.

Dans le dessin des combles on voit apparaître un motif nouveau appelé à une prodigieuse fortune dans l'architecture moscovite du xvie siècle. A la base des tambours s'étagent des rangées d'arcs encorbellés appelés en russe *kokochniki*. Cette superposition d'encorbellements, dont la forme en accolade est empruntée aux *botchki* (toits en futaille) de l'architecture en bois, traduit la tendance à remplacer les formes aplaties de l'architecture byzantine par des silhouettes plus élancées. Les tambours des coupoles latérales sont ornés d'arcatures bilobées qui retombent alternativement sur des demi-colonnes et sur des consoles.

La décoration des portails et des fenêtres (pl. LIII) montre que les architectes pskovitains ne restent pas indifférents aux leçons des décorateurs italiens. Le décor Renaissance s'y combine savoureusement avec des motifs russes. A l'Italie appartiennent les arabesques des piédroits ornés de candélabres, les chapiteaux des colonnes et les spires des archivoltes ainsi que maints détails d'ornements : oves, chapelets de perles, denticules, pointes d'acanthes. En revanche la Russie peut revendiquer ces étranges chapelets appelés *ananas* qui présentent des alternances de renflements (bousy) et d'étranglements (perekhvaty).

Dans la *cathédrale de l'Archange,* construite au début du xvie siècle par le Milanais Alevisio, la prédominance des éléments francs (friajskia) s'affirme très nettement. Cette église à cinq coupoles est conçue dans le goût de la première Renaissance italienne. Les façades divisées en deux étages sont ornées de deux rangées de pilastres superposés : elles sont couronnées par une corniche vigoureusement moulurée au-dessus de laquelle s'arrondissent des niches en coquille. Ces entablements respec-

tent la forme ancienne des couvertures cintrées (po zakomaram) : mais ils réduisent des arcs à un rôle purement décoratif. C'est la première fois que la corniche apparaît dans l'architecture russe. Vers le milieu du XVIe siècle elle sera adoptée dans presque toutes les églises de Moscou.

La façade, aujourd'hui enduite d'un badigeon uniforme, était primitivement en deux tons : les pilastres et les corniches en pierre blanche se détachaient en vigueur sur les murs en briques rouges.

En somme, les cathédrales du Kreml conservent encore assez fidèlement la tradition de l'architecture souzdalienne du XIIe siècle. Elles dérivent toutes de la *Dormition* de Vladimir dont elles reproduisent le plan carré et le quillage de quatre piliers massifs supportant la coupole. La principale différence est que les parements de pierre blanche sont remplacés par la brique, plus légère et plus facile à appareiller. La sculpture en relief méplat (rêz) qui couvrait de ses broderies les églises de Vladimir, est abandonnée pour une décoration en terre cuite.

Comme dans la Renaissance française et allemande, l'influence italienne se marque beaucoup moins dans les plans et les formes architectoniques que dans le décor.

2. *Le Palais à facettes* (pl. LIV). — Le palais ou plus exactement le salon à facettes (Granovitaïa Palata)[1] a été construit de 1487 à 1491 par Marco Ruffo et Pietro Antonio Solario. Son nom lui vient des bossages taillés en pointes de diamant (grani) qui forment l'appareil de sa façade. Cette appellation a été, chez certains écrivains qui ont publié des descriptions de la Russie, la source des plus ridicules méprises. Chantreau parle du « *palais de granit* construit par Boris Godounov ». Lecointe de Laveau (Guide du voyageur à Moscou, 1824) et Schnitzler (La Russie, 1835) le qualifient de « *palais anguleux* » ou « *angulaire* ». Quant à Artamof (La Russie historique, monumentale et pittoresque, 1862), il ne trouve rien de mieux que de l'appeler le « *palais granulé* ».

Ce procédé de décoration à facettes, dont les plus beaux modèles sont le Palazzo dei Diamanti (Palais d'Este) à Ferrare,

1. *Palata*, au singulier, signifie chambre, salle; c'est le pluriel *palaty* qui prend le sens de palais.

le Palazzo Bevilacqua à Bologne, le Palazzo Pitti à Florence a été popularisé dans l'Europe entière par la Renaissance italienne[1]. On le retrouve en France au Palais du Luxembourg de Marie de Médicis, en Espagne à la Casa de los Picos de Ségovie et au Palais du duc de l'Infantado à Guadalajara, en Portugal à la Casa dos Bicos (anciennement Casa dos Diamantes) de Lisbonne et jusqu'à Lwów en Galicie orientale dans une demeure patricienne appelée la Maison noire (Czarna Kamienica).

Les bossages sont tout ce qui subsiste de la décoration primitive. Tout le reste a été remanié : notamment l'escalier couvert et le toit dont les ornements polychromes se détachaient sur un fond d'or. Au XVII[e] siècle, sans doute après l'incendie de 1682, les fenêtres furent élargies et décorées d'encadrements sculptés de style baroque (pl. LV). Malgré ces altérations regrettables, la *Granovitaïa Palata* d'Ivan III garde encore l'aspect d'un « palazzino » italien.

L'intérieur ne comprend qu'une seule pièce rectangulaire dont les voûtes retombent au centre sur un énorme pilier carré tout bariolé de peintures. C'est dans cette salle que le tsar donnait audience, recevait les félicitations après le couronnement et offrait un banquet après la cérémonie du sacre; c'est là qu'avaient lieu également les réceptions des ambassadeurs. En 1552 Ivan le Terrible fêta dans le Palais à facettes la prise de Kazan. Pierre le Grand y célébra en 1709 la victoire de Poltava. A droite de l'entrée, on distingue à la courbure de la voûte la fenêtre oblongue de la cachette (taïnik) d'où autrefois les tsaritsy et les tsarevny épiaient à travers une grille (smotrilnaïa rêchetka) les cérémonies auxquelles les coutumes encore orientales de la Moscovie ne leur permettaient pas d'assister.

A côté du Palais à facettes se trouve le fameux *Escalier rouge* (krasnoe kryltso), gardé par des lions héraldiques, qui donnait accès aux appartements du tsar. C'est là que le souverain se montrait au peuple accouru en foule sur la Place des Cathédrales « pour voir les yeux lumineux du tsar ».

Le *Palais des Terems* (Terema) date de différentes époques. Le rez-de-chaussée seul a été bâti en 1508 par Alevisio de Milan :

1. Müntz, *L'appareil à pointes de diamant et le palais à facettes du Kremlin* (Revue de l'Art ancien et moderne).

il était surmonté primitivement d'un étage en bois. Les parties hautes n'ont été construites qu'en 1635, sous le tsar Michel Feodorovitch.

3. *L'enceinte fortifiée.* — Autour des cathédrales à coupoles dorées et du palais du tsar court une enceinte continue de murs crénelés (zoubtchatya stêny), hérissés de tours de guet et de défense (pl. LVI). Cette courtine en briques rouges de deux kilomètres de circuit, qui remplace la primitive « ograda » du xive siècle, dont les murs de terre étaient surmontés d'une simple palissade en bois (pleten, tyne) [1], donne au Kreml la farouche majesté d'une puissante forteresse.

L'enceinte a la forme d'un triangle irrégulier dont la base s'appuie sur la rivière de la Moskva. Du côté ouest le ruisseau de la Neglinnaïa, aujourd'hui comblé et remplacé par un jardin, constituait une défense naturelle. Le côté faible était celui qui était tourné vers la ville (posad). Pour le renforcer l'idée vint de réunir par un fossé la Neglinnaïa et la Moskva. Ce travail fut exécuté en 1508 par le Friazine Alevisio[2]. Le Kreml devenait ainsi une île fortifiée, entourée d'eau de tous côtés comme les châteaux forts de l'Europe occidentale. A l'abri de ses douves et de ses ponts-levis, il pouvait braver les raids des Tatars.

Les murs du Kreml ont été construits de 1485 à 1508 par des architectes et des ingénieurs italiens, sur le type du Castello Sforzesco de Milan. Les travaux commencèrent par le côté de la Moskva. En 1485 le Friazine Antonio élève la porte centrale d'où partait un souterrain secret (taïnik) conduisant à la rivière : de là le nom de Porte du Secret (Taïnitskia Vorota). En 1487 Marco Ruffo construit à l'ouest la tour d'angle ronde de Beklemichev (pl. LVIII). Pietro Antonio Solario, qui arrive à Moscou en 1490, complète la défense du côté de la rivière par la tour Borovitskaïa, dont le nom rappelle, comme celui de l'église *Spas na Borou,* les

1. Ce vieux mot de *tyne*, aujourd'hui tombé en désuétude, appartient à la même racine que l'anglais *town*, ville, l'allemand *Zaun*, haie, palissade. Il se retrouve dans le nom d'une église de Prague : l'église du Teyn.

2. Ce fossé est très visible sur les vieux plans de Moscou. Le souvenir en survit dans le nom de la célèbre église de Vasili Blajenny « tchto na rvou », c'est-à-dire *près du fossé*. Il existait encore en 1812. Clarke déclare dans ses *Voyages en Russie* que pour entrer dans le Kreml par la Porte du Sauveur, « il fallait passer un pont jeté sur le fossé qui entoure les murailles ».

bois de pins qui couvraient primitivement la colline du Kreml [1].

En 1491 on passe aux défenses du côté de la ville. La porte Saint-Nicolas (Nikolskia Vorota) et celle de Saint-Flor ou Frol (Frolovskia Vorota), qui devait être rebaptisée en 1647 *Porte du Sauveur* (Spasskia Vorota) lorsqu'on suspendit à sa voûte une icone du Sauveur rapportée de Smolensk par le tsar Alexis Mikhaïlovitch, étaient primitivement protégées par des ouvrages avancés en forme de barbacane.

Les couronnements actuels des dix-neuf tours ne datent pas de l'époque d'Ivan III. Ils ont été construits après coup pour remplacer les guettes (dozornya vychki) ou tours-vigies (smotrilnya bachni) en bois qui étaient constamment détruites par des incendies. La tour en pierre de la Porte du Sauveur (Spasskaïa), dont la riche ornementation contraste avec la simplicité farouche du vieux Kreml, a été imaginée en 1625 par l'Anglais Christophe Galloway : elle a conservé son horloge ; mais elle a perdu les statues allégoriques vêtues d'habits de drap qui la décoraient jadis. Les autres tours du Kreml n'ont été complétées qu'à la fin du XVIIe siècle : car elles ne figurent ni dans l'album de Mayerberg dessiné en 1661 ni dans le livre de *l'Élection au trône de Michel Feodorovitch* [2] (1672). Le couronnement de la tour Troïtskaïa n'a été édifié qu'en 1685 sur le modèle de la Spasskaïa. La tour Borovitskaïa, si pittoresque avec ses étages en retrait, a été construite à la même époque sur le type de la fameuse tour de Soumbeka à Kazan (pl. XCI). Enfin la tour de la porte Saint-Nicolas (Nikolskaïa) n'est que la copie servile du clocher de l'église Notre-Dame de Stargard en Poméranie, exécutée au XIXe siècle sur l'ordre de l'empereur Nicolas Ier, gendre du roi de Prusse.

Malgré ces additions, le Kreml de Moscou constituait encore au début du XVIIIe siècle, comme nous pouvons nous en assurer par la gravure de Picard (1717), un ensemble presque aussi homogène que l'abbaye du Mont Saint-Michel. Ce sont les constructions en style classique du temps de Catherine II (Palais de justice de Kazakov) et surtout l'affreuse et encombrante bâtisse

1. D'après Chantreau, *Voyage philosophique en Russie,* Paris, 1794, « l'architecte Solarius de Milan aurait également construit en 1490, sur l'ordre d'Ivan III, les murs de briques avec des tours rondes et carrées du Kreml de Novgorod ».
2. Kniga izbrania na tsarstvo Mikhaïla Feodorovitcha.

en style pseudo-russe élevée par l'architecte allemand Thon, pour servir de résidence moscovite au tsar Nicolas Ier, qui ont porté à l'intégrité du Kreml d'Ivan III les plus déplorables atteintes.

Les enceintes concentriques de la ville étendue au pied de la citadelle renforçaient les défenses du Kreml. Les murs de *Kitaï Gorod*, construits une trentaine d'années après ceux du Kreml, de 1534 à 1538, par le Friazine Petrok Maly, comportaient des tours avancées (otvodnya bachni), des herses, des ponts-levis. Les tours et les courtines à trois rangées de créneaux étaient équipées pour des feux de mousqueterie, d'arquebuses et de canons. La porte Saint-Vladimir (Vladimirskia Vorota), qui s'ouvre sur la place Loubianskaïa, rappelle nettement par ses pittoresques mâchicoulis l'architecture militaire de l'Italie du nord. — L'enceinte de *Bêly Gorod* construite de 1586 à 1590 et qui, d'après les anciens plans, était également entourée de fossés, ne s'est pas conservée.

Les trois Acropoles slaves. — Ainsi le Kreml de Moscou, l'Acropole russe par excellence, est en réalité la création d'une colonie d'architectes italiens qui, tout en se pliant aux traditions locales, surtout dans l'architecture religieuse dont le caractère est en tous pays essentiellement conservateur, ont apporté sur les bords lointains de la Moskva la technique et le style de l'architecture lombarde du temps de Ludovic le More.

Par une coïncidence curieuse qu'on n'a pas assez remarquée les deux autres Acropoles slaves : le Wawel de Cracovie et l Hradschin de Prague sont pareillement des « témoins » de la prodigieuse expansion de la Renaissance italienne.

Suivant l'exemple qu'avait donné le premier dans l'Europ orientale le grand kniaz de Moscou, le roi de Pologne Sigismond Ier épousa en 1518 une Italienne : Bona Sforza, fille du du de Milan Jean Galéas. Dès lors les artistes italiens affluèrent Cracovie, balayant devant eux les artisans allemands qui e avaient fait une colonie de Nuremberg. C'est à Francesco dell Lora et à Bartolomeo Berecci qu'échut la tâche de reconstituer l *château royal du Wawel* dans le style des palazzi florentins. E 1519 le même Berecci éleva à côté de la cathédrale la *chapel*

funéraire des Sigismonds, mausolée des derniers Jagellons, qui est peut-être le monument le plus exquis de la Renaissance italienne au nord des Alpes [1]. Plus tard le maître italien Gian Maria Padovano, surnommé il Musca, reconstruit au milieu de la place du Rynek la *Halle aux draps* (Sukiennice), sur le modèle du Palazzo della Ragione de Padoue [2].

Au xvie et au xviie siècle le Hradschin de Prague se couvre à son tour de monuments italiens. Un élève de Sansovino, Paolo della Stella, dresse en 1536 au sommet de la colline le *Belvédère* de l'empereur Ferdinand Ier. Plus tard, en 1629, le Milanais Giovanni Marini dessine l'élégante loggia du *Palais Wallenstein*.

Bien que la Moscovie soit beaucoup plus éloignée de l'Italie que la Pologne et la Bohême et que, depuis l'invasion tatare, son évolution artistique soit très en retard sur celle des Slaves occidentaux, celle des trois Acropoles slaves qui fut la première atteinte par la Renaissance italienne n'est point, comme on pourrait le croire, le Hradschin de Prague ou le Wawel de Cracovie, mais le Kreml de Moscou.

*
* *

La Renaissance, si précoce en Moscovie, a-t-elle eu sur l'art russe une influence profonde ou n'a-t-elle été dans son évolution qu'un simple épisode?

Il est incontestable que les Friazines ont appris ou rappris aux architectes russes, qui avaient tout oublié pendant la domination mongole, le secret de cuire et d'appareiller les briques, de préparer la chaux et le ciment, d'assurer la solidité des voûtes par des tirants en fer. D'autre part, ils ont enrichi leur grammaire décorative d'un grand nombre d'ornements nouveaux : bossages en pointes de diamant, pilastres, médaillons, niches à coquille, rinceaux, etc.

1. Odrzywolski, *Die Renaissance in Polen;* Vienne, 1899.
Louis Réau, *L'art du Moyen Age et de la Renaissance à Cracovie.* (*Gaz. des Beaux-Arts*), 1910. — *La Pologne immortelle* (L'Art et les Artistes), 1915.
2. A Poznan en 1550, Giovanni Battista di Quadro de Lugano remanie le bel *Hôtel de ville* à trois rangées d'arcades. A Lwów, Pietro de Carasso surnommé Krasovski, construit sur le Rynek la « *maison noire* » à facettes.

Mais la structure même des édifices n'a guère varié. La tradition byzantine des églises à coupole sur plan carré s'est maintenue intacte, de même qu'en France se perpétuait la tradition des églises gothiques voûtées en croisée d'ogives. Comparez à cet égard une église française de style Renaissance comme Saint-Eustache de Paris avec la cathédrale de l'Archange du Kreml · vous constaterez que d'un côté comme de l'autre l'influence de la Renaissance italienne est restée superficielle et ne se traduit que dans les détails de l'ornementation. Le vêtement est uniformément italien : le corps de l'édifice reste à Paris gothique, à Moscou byzantin.

Sans doute en refaisant l'éducation technique des constructeurs russes et en renouvelant les éléments du décor ornemental, les Friazines ne leur ont pas rendu un médiocre service. Mais il ne faut pas exagérer l'importance de cet apport italien. C'est d'ailleurs que vint la révolution qui devait rénover l'architecture moscovite et l'affranchir de la tradition byzantine. L'honneur en revient à un art essentiellement national dont nous avons déjà fait pressentir l'influence, mais qu'il nous faut maintenant étudier de plus près : l'architecture en bois de la Russie du nord.

LIVRE II

L'ART NATIONAL DES XVIe ET XVIIe SIÈCLES

CHAPITRE I

L'ÉMANCIPATION POLITIQUE ET RELIGIEUSE DE LA MOSCOVIE.

Une fois remise, grâce aux leçons des architectes italiens du Kreml, en possession des connaissances techniques qui lui faisaient si cruellement défaut, l'architecture moscovite pouvait voler de ses propres ailes. Elle s'empressa de rejeter les béquilles de la tradition byzantine et de mettre à profit les suggestions que lui offrait l'architecture nationale en bois. Du jour où elle eut l'audace de substituer à la coupole byzantine, adaptée, mais non abolie par les architectes novgorodiens et souzdaliens, des pyramides « en forme de tente », date une ère nouvelle dans l'histoire de l'architecture russe.

Mais avant de passer à l'étude de cette architecture en bois qui est la source de la nouvelle architecture moscovite, il est indispensable de rappeler les circonstances historiques qui ont facilité cette révolution. C'est entre la fin du XVe siècle et le milieu du XVIe siècle que Moscou s'affranchit à la fois de la tutelle byzantine et du joug mongol. La chute de Byzance en 1453, la prise de Kazan en 1552 sont les deux événements les plus saillants de cette période de « risorgimento », au cours de laquelle la Moscovie conquiert son autonomie religieuse et son indépendance politique.

Ce double affranchissement est l'œuvre des Ivans, « *rassembleurs de la terre russe* » : Ivan III le Grand (1462-1505) et

Ivan IV le Terrible (1533-1584). Ivan III profite de son mariage avec Zoé Paléologue, nièce du dernier empereur de Byzance, pour revendiquer l'héritage politique et religieux des basileis. Il s'intitule dans les actes diplomatiques : *gosoudar vscïa Rousi*, souverain de toute la Russie, et se fait reconnaître comme tel par la ville libre de Novgorod en attendant que le Terrible échange son titre héréditaire de *veliki kniaz* (grand prince)[1], contre celui de *tsar* ou de *tsesar* (César, Kaiser) réservé jusqu'alors à l'empereur de Byzance et au khan de la Horde d'or. A ce titre est uni celui de *samoderjets* (autocrate), qui exprime l'idée non pas, comme on le croit généralement, d'un monarque absolu, mais d'un souverain autonome, indépendant, ne payant de tribut à personne. A partir de la fin du xve siècle (1497), les descendants de Rourik n'hésitent plus à imprimer sur leurs sceaux, à la place du cavalier qui timbrait les armoiries de la grande principauté de Moscou, l'aigle bicéphale des Paléologues, aux deux têtes couronnées, tenant dans ses serres le globe et le sceptre.

En même temps que le grand prince de Moscou s'intitule tsar autocrate, l'Église russe se proclame « *autocéphale* ». Jusqu'au xve siècle, tous les évêques de Russie étaient Grecs et relevaient du patriarche de Constantinople. La Russie n'était en somme qu'une simple éparchie de Constantinople. Avant l'invasion tatare, le métropolite de Kiev, chef suprême de l'Église russe était nommé directement par le patriarche. Lorsqu'après la chute de la grande principauté de Kiev le siège du métropolite fut transféré d'abord à Vladimir, puis à Moscou (1328), cette sujétion persista. Mais un premier mouvement de révolte se dessina dans l'Église russe à l'occasion du Concile de Florence (1439), où le basileus Jean Paléologue, menacé par les Turcs et désireux de trouver des alliés en Occident, consentit à discuter avec le pape l'Union des deux Églises. Le grand kniaz Vasili et le clergé russe désapprouvèrent énergiquement cette tentative d'union avec les Latins. De sa propre autorité Vasili remplaça le métropolite Isidore, qu'on appelait « le cardinal ruthène », par l'évêque moscovite Jonas (1448). Lorsqu'en 1453 Constantinopl

1. Le titre de *veliki kniaz* (grand prince) que nous traduisons à tort par grand-du sans doute par analogie avec les archiducs autrichiens, est devenu depuis lors l'ap: nage des membres de la famille impériale.

tomba entre les mains des Turcs, les Russes se plurent à voir dans cette catastrophe un châtiment de Dieu justement indigné des compromissions des Grecs avec l'Église catholique. Byzance est tombée, disait-on à Moscou, pour avoir trahi la vraie foi et embrassé le latinisme. Après la destruction de l'Empire grec, l'Église russe restait la seule Église orthodoxe indépendante : c'est à elle que revenait la mission d'assurer la continuité de l'orthodoxie et de prendre sa défense contre les Latins hérétiques et les Turcs infidèles. C'est alors que naquit la théorie qui faisait de Moscou la *troisième Rome*. L'Église russe accrédita la légende d'après laquelle elle aurait eu pour fondateur l'apôtre André « premier appelé », frère de l'apôtre Pierre. Elle canonisa d'office un grand nombre de saints locaux. Les métropolites de Moscou se dispensèrent de demander leur investiture au patriarche de Constantinople, prisonnier des « Bousourmans » (mécréants). L'institution d'un patriarcat moscovite en 1589 confirma formellement la nationalisation de l'Église russe.

L'affranchissement du joug tatar marche de pair avec l'émancipation de la tutelle byzantine. En 1380, Dmitri « Donskoï » défit sur les bords du Don, dans la plaine de Koulikovo, les hordes du khan Mamaï. Cent ans plus tard, en 1480, Ivan III brisait définitivement le joug mongol. En 1552 et en 1554, Ivan le Terrible fit tomber les khanats de Kazan et d'Astrakhan. Ainsi la Volga devenait un fleuve moscovite, depuis sa source jusqu'à son delta. Par la Caspienne, l'influence russe s'ouvrait la route de l'Asie.

La dynastie issue de Rourik s'éteint en 1598 à la mort de Feodor Ivanovitch. Mais l'usurpateur Boris Godounov continue l'œuvre des Ivans par-dessus le cadavre du tsar Dmitri, second fils du Terrible, qu'il avait fait assassiner à Ouglitch. Le *Temps des Troubles* (1606-1613) fit courir à la Russie les plus graves dangers : le Kreml de Moscou fut occupé un moment par une garnison polonaise. Le règne réparateur du premier tsar de la dynastie des Romanov, Michel Feodorovitch (1613-1645), pansa les plaies causées par la guerre civile et la guerre étrangère.

C'est dans le cadre de ces événements historiques qu'il faut

replacer l'architecture qui se développe à Moscou de 1530 à 1650. Son caractère le plus frappant est d'être une architecture *nationale,* libérée de la tradition byzantine et pas encore contaminée par les influences occidentales qui vont prendre le dessus vers le du milieu du XVII[e] siècle, sous le règne d'Alexis Mikhaïlovitch, intermédiaire entre la vieille Russie et la Russie pétrovienne.

CHAPITRE II

L'ARCHITECTURE EN BOIS.

A partir du XVIe siècle, l'histoire de l'architecture moscovite est pour une grande part l'histoire de la transposition en pierre des formes de l'architecture nationale en bois. L'architecture devient une véritable « charpenterie en pierre ». Pour comprendre les édifices moscovites de cette période, il est donc indispensable d'étudier préalablement les constructions en charpente qui leur ont servi de modèle[1].

Importance et caractères généraux de l'architecture en bois. — L'influence de l'architecture en bois sur l'architecture en pierre n'est pas un phénomène spécial à l'art russe. Il est depuis longtemps démontré que le *naos* grec dérive de constructions en bois de même que les *xoana* ont précédé les statues de marbre. Les cathédrales gothiques de l'Occident ont également remplacé des églises plus anciennes en bois (*non de lapide, sed de robore secto*) dont elles se sont évidemment inspirées. Ce fait a été fort bien mis en lumière par Courajod : « L'influence des Barbares à qui l'art de la pierre était complètement étranger, qui ne savaient travailler que le bois et n'étaient que charpentiers, se fit sentir dans la création de l'architecture du Moyen Age. Ils apprirent des Gallo-Romains, surtout des Byzantins, l'art de la construction en pierre; mais ils continuèrent de penser en charpentiers. »

Ce qui est vrai du temple grec et de la cathédrale gothique l'est encore bien plus de la « tserkov » moscovite. Comment en effet l'influence de l'architecture en bois n'aurait-elle pas été prédominante dans un pays dépourvu de pierre à bâtir et couvert d'im-

1. L'architecture en bois de la Russie du nord a été excellemment étudiée par Gornostaev et Grabar dans le tome I de l'*Istoria rousskavo iskousstva.*

menses forêts? Le bois est si abondant dans toute la Russie du Nord qu'on construit les izbas en empilant des troncs d'arbre, sans jamais épargner les matériaux comme en France et en Allemagne, où l'on se contente d'une membrure en pans de bois (colombage, Fachwerk) dont les interstices sont remplis par un hourdé en maçonnerie grossière. Dans la Russie ancienne, tous les villages et même les villes étaient en bois[1], de même que les fortifications primitives des « gorodichtcha ».

Si cette influence n'a pas été aperçue plus tôt par les historiens de l'art russe qui s'obstinaient à expliquer le bulbe des coupoles par l'imitation des mosquées persanes, les clochers en pyramide par la forme des tentes mongoles et les églises à étages par l'exemple des pagodes hindoues, c'est que l'architecture en bois étant au plus haut point putrescible et combustible, est par suite essentiellement périssable et que le temps, les incendies ont fait disparaître presque tous ses monuments. Il ne reste plus trace des temples païens en bois (sroublennya kapichtcha) dont parlent les anciennes chroniques. La première *Sainte-Sophie* de Novgorod, construite en bois en 989, a brûlé au xi[e] siècle. Les églises en bois qui sont parvenues jusqu'à nous sont d'époque tardive : elles datent presque toutes du xviii[e] siècle.

Dans ces conditions il semble paradoxal de présenter comme prototypes des églises moscovites en pierre du xvi[e] siècle des églises en bois de l'époque de Pierre le Grand ou de Catherine II. Mais ce paradoxe n'est qu'une apparence. En réalité nous sommes fondés à croire, connaissant l'esprit conservateur des paysans et le traditionalisme foncier de l'architecture religieuse, que ces églises du xviii[e] siècle sont la copie fidèle d'églises beaucoup plus anciennes : de sorte que nous pouvons faire état en toute sécurité de ces monuments tardifs comme s'ils étaient contemporains d'Ivan le Grand ou d'Ivan le Terrible.

L'aire de répartition des églises en bois est à peu près limitée aux trois gouvernements de la Russie du nord : Vologda, Olonets et Arkhangelsk. C'est dans les solitudes des bords de la Dvina

1. Le mot *derevnia*, village, qui signifie originairement : endroit défriché dans la forêt, essart, puis champ labouré, ferme, groupe d'habitations rurales, est rattaché par l'étymologie populaire à *derevo*, bois. Dans l'esprit des paysans le *village en bois* (derevіannaïa) s'oppose à la *ville en pierre* (kamennaïa).

septentrionale et de la Mezen, dans les districts de Petropavlovsk, de Solvytchegodsk et de Kargopol anciennement colonisés par Novgorod, où s'étaient réfugiés au XVIIe siècle les Vieux Croyants persécutés par l'Église officielle, qu'il faut aller chercher ces admirables vestiges de l'architecture nationale ainsi que les chansons épiques de la Russie kiévienne, les bylines d'Ilia de Mourom et de Sadko le marin. Ce pays à moitié désert d'Outre-Onéga) Zaonéjié), qui échappaitpar son éloignement aux prises de l'État centralisateur et aux influences étrangères, a été le véritable conservatoire des traditions populaires, artistiques aussi bien que littéraires.

Malheureusement, de même que les folkloristes s'y sont pris bien tard[1] pour recueillir de la bouche des vieux rapsodes d'Outre-Onéga les chansons de geste qui s'étaient transmises de génération en génération, les historiens de l'art ont attendu trop longtemps pour photographier et décrire les églises en bois des sylves septentrionales. Beaucoup ont déjà disparu par incurie ou par suite des persécutions religieuses. Il arrivait souvent que les malheureux *Raskolniki,* traqués par les soldats envoyés à leur poursuite, s'enfermaient dans leurs églises en bois où ils avaient entassé les matières inflammables et y mettaient le feu. Ces autodafés volontaires étaient fréquents, même à l'époque dite « des lumières ». On calcule que dans le seul district d'Olonets, plus de 3.000 personnes trouvèrent ainsi la mort dans les flammes.

Le peu qui subsiste suffit à nous donner une idée de l'intérêt exceptionnel que présentent ces monuments dont on ne saurait trop regretter la progressive et inéluctable disparition. L'architecture en bois a trois grands avantages sur l'architecture en pierre : elle est *nationale,* elle est *logique,* elle est *pittoresque.* Si elles adoptent certains dispositifs nécessités par le culte grec, les églises en bois de la Russie du nord n'en sont pas moins complètement affranchies de l'imitation byzantine. Leur système de construction, leurs partis pris d'ornementation ne doivent rien à Byzance. Elles dérivent directement de l'izba du paysan dont elles sont comme l'agrandissement. C'est donc la seule architecture autochtone de la Russie qui n'a connu avant et après que l'archi-

1. Ce n'est guère que vers 1860 que Rybnékov fit sa première campagne d'exploration dans le gouvernement d'Olonets pour recueillir et noter les bylines.

tecture byzantine et l'architecture « classique » de l'Occident.

Comparée à ces architectures d'importation, l'architecture en bois est non seulement plus originale, mais encore d'une logique supérieure. Ses formes s'adaptent à merveille aux exigences des matériaux et du climat. Il est évident qu'un toit en pyramide, à pentes abruptes est beaucoup plus adéquat au rude climat de la Russie qu'une coupole byzantine en sphère aplatie ou un portique grec à colonnades de « style Alexandre Ier. A ce point de vue on peut comparer l'architecture russe en bois à l'architecture française du Moyen Age de style dit gothique, où tous les éléments de la construction dérivent de la voûte en croisée d'ogives par voie de développement organique.

Enfin ces formes logiques sont les plus pittoresques, celles qui se marient le plus harmonieusement avec le paysage. Le faible relief de la plaine russe exige des lignes élancées et jaillissantes, des silhouettes aiguës qui se détachent sur le ciel. Rien de plus poétique que ces églises en bois perdues dans les pinèdes, au bord des lacs tranquilles ou sur les hautes berges de la Dvina. Elles se groupent parfois, complètement isolées à cause du danger des incendies, à une demi-verste ou plus de tout village habité, dans ce qu'on appelle des « pogosty » : si bien qu'on les prendrait de loin pour de petites villes de légende, coiffées d'une multitude de tours et de coupoles.

Izbas, églises et palais en bois.

Toutes les constructions en bois se ramènent à deux types essentiels. Les rondins peuvent être juxtaposés verticalement ou au contraire superposés horizontalement. La Scandinavie adopte dans ses *stavekirker* le premier parti, tandis que le second appartient en propre au monde slave.

1. **Izbas**. — L'izba du paysan est la cellule initiale d'où sont sorties toutes les variétés d'églises ou de palais en bois. C'est donc par là que doit commencer notre étude.

Un voyageur anglais du XVIIIe siècle, William Coxe[1], a donné

1. *Voyage en Pologne, Russie, Suède, etc.*, traduit en français par Mallet; Genève, 1786, t. I, p. 123.

de l'izba russe une description assez exacte : « Les cabanes des paysans russes sont de forme carrée. Elles sont bâties avec des arbres entiers entassés les uns sur les autres et joints dans les angles par des mortaises et des tenons. Les vides entre ces arbres sont remplis de mousse. En dedans ils sont unis avec la hache et ressemblent à une cloison; au dehors on les laisse tels quels avec leur écorce. Le toit à deux pentes est en général d'écorce d'arbres ou de bardeau recouvert de terre glaise ou de gazon. Les fenêtres sont des ouvertures de quelques pouces carrés qu'on ferme avec un volet qui glisse dans une rainure et les portes sont si basses qu'un homme de taille ordinaire doit se baisser pour y passer. Ces cabanes ont rarement deux étages. Dans ce cas celui de dessous sert de magasin pour les provisions et celui d'en haut sert à loger la famille. Les meubles consistent principalement en une table de bois et des bancs attachés autour de la chambre.

« Quoique j'aie souvent vu des charpentiers à l'ouvrage, je ne les ai jamais vus manier une scie. Ils coupent les arbres avec la hache, ils taillent les planches avec la hache, ils façonnent les poutres avec la hache, ils les assemblent avec la hache. Avec ce seul outil ils font des mortaises et des tenons dans les petites comme dans les grandes pièces de bois. »

Il suffit de reprendre cette esquisse en la complétant pour avoir une idée précise de la construction des izbas. L'izba se compose de rondins de sapin empilés horizontalement et équarris seulement sur la face intérieure. Chaque rangée forme ce qu'on appelle une couronne (*vênets*); une pile de couronnes de rondins s'appelle *sroub*[1]. Les assemblages sont dits « v oblo » quand les extrémités des poutres sont arrondies, « v zoub » quand elles sont taillées en forme de dents. Les charpentes ainsi assemblées n'ont pas besoin de clous pour être solides. Les poutres ne sont pas sciées, mais taillées à la hache si habilement qu'elles semblent sciées. Pour en tirer une planche (doska), il faut fendre les troncs d'arbre avec un coin et ensuite les équarrir à la hache (obtesyvat) Une pièce complètement équipée avec son plancher et son plafond, ses montants de portes et de fenêtres porte le nom de

1. Du verbe *roubit*, couper, tailler avec la hache.

klêt. C'est l'habitation paysanne réduite à sa plus simple expression.

Si cette pièce est chauffée par un foyer (otchag) ou un poêle (petch), elle prend le nom d'*istopka,* du verbe *topit*, chauffer : de là vient la forme istuba en vieux slavon, *izba* en russe moderne, qui s'apparente à l'allemand Stube, à l'anglais stove, au français étuve. L'izba est donc essentiellement une chambre chaude, ce qu'on appelait du temps de Descartes un poêle. A défaut de cheminée, les fenêtres à coulisse servent d'exutoire à la fumée.

La nécessité de se défendre contre le froid et l'humidité entraîne non seulement la réduction au minimum de la hauteur des portes et de l'ouverture des fenêtres, « si petites que quand on y met la tête, l'on semble être au pilori », mais la surélévation des pièces d'habitation au-dessus d'un soubassement. Le rez-de-chaussée (*podklêt*) est réservé aux serviteurs, au bétail, aux provisions. Le maître vit avec sa famille au premier étage[1] dans les « chambres hautes » (*gornitsy*)[2]. Les appartements réservés aux femmes sont appelés les terems (*terema*). On y accède de l'extérieur par un escalier couvert (*kryltso*)[3]. Une habitation aussi vaste, comprenant plusieurs pièces réparties sur deux étages, ne peut plus être qualifiée d'izba : elle prend le nom de *khoromy* (grande maison, manoir) ou de *dvorets* (palais).

Les chutes abondantes de pluie et de neige nécessitent aussi un toit escarpé : à deux versants (dvouskatnoe) ou en forme de pyramide (chatrovoe). Les couvertures sont faites en bardeaux (*tes*) recouverts d'imbrications (*lemekh, tchechouia*) pour faciliter le glissement des eaux.

On voit que toutes les particularités de plan et toutes les formes constructives de l'izba puisent leur raison d'être dans la nature des matériaux et les exigences du climat. L'ornementation, toujours sobre et sévère, n'est pas moins logique. Il n'y a pas un détail qui n'ait son utilité pratique et ne soit subordonné à l'ensemble : les sculptures ou la polychromie ne servent qu'à faire valoir les lignes de la construction.

1. L'usage des Russes veut que ce que nous appelons le rez-de-chaussée soit qualifié de premier étage. Notre premier étage est pour eux le second étage et ainsi de suite.

2. De ce mot tombé en désuétude dérive *gornitchnaïa*, femme de chambre.

3. Du verbe *kryt*, couvrir.

2. **Églises en bois.** — La maison de Dieu (khram) ne diffère de la maison du paysan (khoromy)[1] que par ses dimensions et sa hauteur qui atteint parfois 35 sajènes.

On peut distinguer quatre types principaux d'églises en bois. Les plus simples sont les *églises en forme d'izba* (klètskie khramy), dont elles ne se distinguent guère que par une croix arborée sur le faîte. — La seconde catégorie est celle des *églises en pyramide* (chatrovié khramy), beaucoup plus vastes et qui atteignent parfois une hauteur extraordinaire. — A la fin du XVIIe siècle, le clergé orthodoxe interdit les pyramides comme contraires à la tradition de l'Église grecque et prescrit le retour à la forme traditionnelle de l'église byzantine à cinq coupoles. On voit alors apparaître dans l'architecture en bois deux types nouveaux qui tournent les prescriptions ecclésiastiques plutôt qu'ils ne s'y conforment : les *églises à coupoles multiples* (mnogoglavié khramy) dans lesquelles les coupoles n'ont plus qu'un rôle purement décoratif et pyramident autour d'une coupole centrale, et les *églises à étages* (iarousnyé khramy) qui sont importées de l'Ukraine galicienne dans la Russie du nord.

a) *Églises-izbas.* — Les églises de ce type sont répandues dans toute la Grande Russie; elles sont de petites dimensions et peu coûteuses.

Le type le plus simple comporte un simple « sroub » rectangulaire couvert d'un toit à deux versants. Il ne se distingue de la maison d'habitation que par une petite coupole décorative qui ne répond à aucune nécessité de construction puisque l'église est plafonnée. Cette tête (glava) se dresse sur un long col (cheïa) qui correspond au tambour (barabane) des coupoles en briques. La tête et le col sont revêtus d'imbrications. Le col est inséré directement sur le toit ou s'y raccorde par de pittoresques encorbellements en forme de section de tonneau (botchka) qui rappellent les arcs (zakomary) des églises en pierre.

Cette église-izba rudimentaire est susceptible de se développer en longueur et en hauteur. Pour les besoins du culte, on est amené à juxtaposer trois *srouby :* le premier (pritvor, trapeznaïa)

1. La langue russe confirme l'identité primitive de l'église en bois et de l'izba. Le mot qui désigne la maison de Dieu : *khram* est un doublet de *khoromy* qui désigne une grande maison d'habitation.

sert d'antichambre aux fidèles : il correspond au narthex byzantin, — le second est le lieu de prière, — le troisième, isolé par la barrière de l'iconostase et prolongé par des absides carrées ou polygonales, est le lieu de culte ou sanctuaire (altarny priroub).

Comme dans l'habitation paysanne et pour les mêmes raisons, le « klêtski khram » est souvent surélevé sur une « podklêt ». L'église proprement dite devient ainsi une *gornaïa klêt,* analogue aux chambres hautes (gornitsy) de l'izba. De là vient la superposition si fréquente en Russie d'une église basse et d'une église haute, d'une église froide et d'une église chaude, d'une église d'été et d'une église d'hiver. On accède à l'église haute par un escalier couvert (kryltso) dont les degrés sont interrompus par un palier (roundouk).

b) *Églises-tentes.* — Le mot *chater* (pron. chatior) qui désigne les pyramides d'églises en forme de « tente » est d'origine tatare; on le retrouve en turc sous la forme tchader, tchatyr : une montagne conique de Crimée porte le nom de Tchatyr-dag (montagne en forme de tente). Néanmoins cette forme si caractéristique de l'architecture russe en bois n'a certainement pas été importée par les Mongols. Elle apparaît dans des régions qui n'ont jamais été touchées par l'invasion tatare et elle répond trop bien aux exigences du climat et à l'esthétique populaire pour n'être pas indigène.

Le *chatrovy khram* se distingue du *klêtski khram* par sa hauteur et son verticalisme plus accusé (pl. LX). Le cône aigu de la pyramide résiste beaucoup mieux au vent que le toit escarpé de l'izba.

L'église se divise nettement en trois parties, symbole de la Sainte Trinité : au centre, un *sroub* octogonal qui s'effile en pyramide — à l'ouest et à l'est, deux *pririouby* rectangulaires : l'un qui sert de parvis (trapéza) et l'autre de sanctuaire (altar). Ce plan se complique parfois par l'adjonction de chapelles (pridêly), reliées plus ou moins organiquement à la construction.

Les angles de l'octogone et les chapelles annexes sont généralement couverts de petites « botchki » superposées parfois sur plusieurs rangs, d'un charmant effet décoratif.

Un des plus beaux exemples qu'on puisse citer de ces églises

en pyramide est l'*église de l'archange Gabriel* dans le village d'Iouromski-Velikodvorski sur la Mezen (1685) : sa pyramide géante flanquée de botchki, son escalier couvert à double révolution lui donnent un aspect à la fois sévère et pittoresque. Une autre église célèbre de ce type est l'*église de Saint-Jean le Théologien* (l'Évangéliste) sur la rivière Ichna près de Rostov qui date également de la fin du xvii[e] siècle (1687) : la tour centrale passe du carré à l'octogone (vosmerik na tchetverikê) et une petite coupole effilée couronne ses trois étages en retrait (pl. LXI).

c) *Églises à coupoles multiples.* — Vers le milieu du xvii[e] siècle, l'Église russe, alarmée par l'esprit d'innovation et de réforme qui se manifestait dans l'architecture religieuse, décida de couper le mal à la racine en rendant obligatoire la construction à cinq coupoles (piatiglavié) consacrée par la tradition byzantine. Mais les architectes-charpentiers de la Russie du nord ne s'en tinrent pas à ce nombre sacramentel; ils passèrent immédiatement à un nombre double ou triple de coupoles (mnogoglavié) et les disposèrent en pyramide de façon à rappeler le chater auquel ils ne voulaient pas renoncer.

Les coupoles sont assez souvent au nombre de neuf, en l'honneur des neuf ordres angéliques : c'est le cas de l'*église Saint-Élie* près de Kholmogory dans le gouvernement d'Arkhangelsk (1657). Mais parfois ce chiffre est sensiblement dépassé. Il existe près de Kargopol une église à dix-sept coupoles, et à Kiji dans le district de Petrozavodsk, gouvernement d'Olonets, s'élève une église du commencement du xviii[e] siècle qui ne compte pas moins de vingt et une coupoles (pl. LXII). Ce prodigieux ensemble de coupoles et de botchki superposées produit au premier abord un effet un peu chaotique. Mais cette apparente confusion s'ordonne suivant un rythme harmonieux, comme le madrépore de briques de Vasili Blajennoï. Le groupe d'églises de Kiji était encore plus féerique, il y a quelques années quand, au lieu d'être revêtues de planches badigeonnées en blanc pour simuler la pierre, les coupoles étaient imbriquées de leurs écailles argentées qui chatoyaient au soleil. Des revêtements de planches (obchivka tesom) sur les murs en rondins et le remplacement des imbrications en bois des toitures par de vulgaires plaques de métal peinturlurées en vert clair ont malheureusement gâté

presque toutes les vieilles églises de la Russie du Nord.

d) *Églises à étages.* — Cette forme originale qui résulte de la superposition en retrait de plusieurs prismes octogonaux (vosmerik na vosmerik) couronnés d'une petite coupole bulbeuse, est particulière à l'Ukraine, surtout à la région des Carpathes (Prikarpatskaïa Rous). Des galeries à arcades font tout le tour de l'édifice pour protéger les parties basses contre la pluie et l'humidité : quand l'église est comble, les fidèles peuvent s'y mettre à l'abri. Les clochers qui servaient aussi de tours de guet à l'époque des invasions tatares sont toujours isolés. Ils sont construits suivant le même principe que les tours d'églises avec deux ou trois éléments carrés ou octogonaux superposés qui vont en s'amenuisant vers le faite. L'étage supérieur, ajouré (skvoznoï) pour diffuser les ondes sonores, est coiffé d'une pyramide à quatre pans ou d'une petite coupole. Par leur simplicité de construction, ces églises et ces clochers à étages, dont les plus beaux spécimens sont à Matkov et à Krivka en Galicie, ressemblent à de gigantesques jouets d'enfants.

*
* *

On voit par cette classification sommaire l'extrême variété de formes qui distingue l'architecture populaire en bois de l'architecture officielle en pierre. La décoration extérieure et intérieure de ces églises présente néanmoins un certain nombre de traits communs qu'il nous est maintenant possible de dégager.

L'ornementation, au lieu d'être uniformément prodiguée, comme dans les églises souzdaliennes du XIIe siècle, sur tous les membres de la construction, se concentre sur deux points qui tranchent sur la simplicité de l'ensemble : les escaliers couverts (kryltsa) et les combles (verkhi). Les escaliers extérieurs, généralement couverts en bâtière ou en forme de botchka, sont simples ou doubles. Le plus beau est celui de l'église de Potcha, dans le gouvernement de Vologda. Les combles en pyramide ou à coupoles multiples, imbriqués d'écailles (obchiti tchechoueï), prêtent aux combinaisons les plus originales et les plus pittoresques.

L'intérieur bas et sombre de ces églises ne répond pas du tout à l'extérieur. La grande affaire est de se protéger contre le froid.

Aussi les portes sont-elles petites et surbaissées avec des seuils très hauts afin de conserver le maximum de chaleur. Les fenêtres sont étroites et obturées par des lamelles de mica (sliouda). Les pyramides et les coupoles font l'effet d'un décor en trompe-l'œil hors de proportion avec ces tanières.

La division tripartite est de règle; elle est d'ailleurs parfaitement logique : un pronaos ou un narthex que les Russes appellent trapéza ou trapeznaïa, l'église proprement dite et le sanctuaire.

La *trapéza* est issue du vestibule (sêni) de la maison paysanne. Dans le nord où les fidèles ont souvent de grandes distances à franchir pour se rendre à l'église, il était indispensable qu'ils eussent à leur disposition un lieu de réunion, un abri pour attendre l'heure des offices à l'abri du froid. Ce parvis servait même à l'occasion de réfectoire[1] : les fidèles pouvaient s'y restaurer entre l'office du matin (zaoutrenia) et la messe(obêdnia) ou y célébrer des repas de confrérie (brattchiny). La trapéza devait naturellement être séparée de l'église par une cloison. Mais les jours de grandes fêtes l'affluence était telle que tous les assistants ne pouvaient trouver place dans l'église et beaucoup d'entre eux étaient obligés de rester sur le seuil : pour leur permettre de suivre l'office, la cloison était percée à la hauteur des yeux de fenêtres grillées et d'étroites ouvertures en forme de judas. Dans certaines églises en bois, appelées églises chaudes, on reléguait le poêle dans la trapéza afin que l'iconostase ne risquât pas de s'enfumer.

La trapéza était décorée exactement comme une izba. C'est une pièce large et basse qui s'éclaire au nord et au sud par trois fenêtres. La fenêtre centrale se distingue par des ornements et porte le nom de « belle fenêtre » (krasnoe okno); les fenêtres latérales sont à coulisse (volokovya okna). Le plafond est à solives apparentes et les murs en planches rabotées. La largeur de la trapéza oblige souvent à soutenir les poutres du plafond par des piliers massifs, sculptés en plein bois et contrebutés par des moises de décharge.

Les piliers de l'église proprement dite, plus minces que ceux

1. Le sens habituel de *trapéza* est d'ailleurs table, réfectoire de couvent.

de la trapéza, la divisent en chapelles (pridêly). Elle est séparée du sanctuaire par un iconostase sur lequel les rangées d'icones brillent comme des escarboucles dans le cadre sévère des poutres brunies; la porte sainte est en bois sculpté ou en métal avec des incrustations de mica.

Nous avons vu que les clochers sont presque toujours isolés, en hors-d'œuvre, comme les campaniles italiens. Cette pratique peut s'expliquer par la difficulté de fondre dans un ensemble organique une église à coupoles et un clocher en pyramide ou par les précautions à prendre contre les incendies. Mais la vraie raison est l'apparition tardive du clocher. A l'origine les fidèles étaient appelés à la prière par des coups frappés sur un battoir (bilo), planchette en bois ou gong métallique. Quand l'usage des cloches se répandit et qu'il fallut les loger à cause de leur volume dans des constructions spéciales, on n'osa pas modifier la division tripartite des églises et les architectes préférèrent les reléguer dans des constructions à part.

Les clochers en bois les plus anciens sont d'humbles auvents supportés par des pieux fichés en terre. Comme ces pieux avaient l'inconvénient de pourrir très vite, on s'avisa de les protéger en disposant au-dessus des cloches (zvone) une rangée de poutres en surplomb (povalom) qui rejetaient l'eau de pluie loin des fondations. Peu à peu prévalut le type de la tour octogonale supportant un étage à claire-voie et coiffée d'une pyramide.

3. **Palais en bois.** — L'architecture civile en bois rivalisait dans l'ancienne Russie avec l'architecture religieuse. Il est déjà question dans les vieilles chroniques et dans la Chanson d'Igor des terems « aux toits dorés » (zlatoverkhié terema) des grands princes de Kiev. Les tsars moscovites s'étaient fait construire un magnifique palais en bois à Kolomenskoe près de Moscou. Malheureusement il ne reste plus une poutre de ces résidences princières des bords du Dnêpr ou de la Moskva. Le palais de Kolomenskoe fut démoli en 1768 par ordre de Catherine II. Auparavant elle eut par bonheur l'idée d'en faire exécuter un modèle, grâce auquel nous pouvons nous représenter ces splendeurs évanouies.

Le *palais de Kolomenskoe* (pl. LXIII et LXIV) n'avait pas été

bâti d'un seul jet. Il se composait d'un enchevêtrement de bâtiments agrandis au fur et à mesure des besoins par plusieurs générations de princes, depuis Ivan Kalita jusqu'au frère de Pierre le Grand. Ce fut le séjour favori de Vasili III et d'Ivan le Terrible. Partiellement reconstruit après un incendie dans la seconde moitié du xvii[e] siècle, il fut décoré par le célèbre peintre Simon Ouchakov. A la mort du tsar Alexis Mikhaïlovitch, son fils Feodor Alexêevitch l'agrandit considérablement en construisant au premier étage des séries d'appartements séparés pour tous les membres de la famille tsarienne : appartements du souverain (gosoudarevya khoromy), de la tsaritsa, des tsarevny, du tsarevitch (khoromy tsaritsy, tsareven, tsarevitcha).

Cette diversité d'époques explique le manque absolu de symétrie, d'unité de plan et de style qui frappe immédiatement à la vue du modèle. C'est un inextricable fouillis de constructions hétérogènes, assemblées au hasard, où se mêlent dans un pittoresque désordre tous les types de charpentes, toutes les formes de toitures inventées par l'art populaire : pignons en section de tonneau (botchka), pyramides à pans (chater), coupoles bulbeuses (loukovitsa)[1]. Malgré la stupéfiante variété de ces combles, l'impression d'ensemble n'est pas déplaisante.

Le modèle ne rend pas compte de l'éclatante polychromie qui rehaussait jadis ces formes capricieuses. Les frontons des portes et des fenêtres étaient dorés de même que les aigles héraldiques qui couronnaient les appartements privés (povalouchi) du tsar et de la tsaritsa. Les imbrications des botchki de l'escalier couvert et des pyramides étaient peintes en vert. Les épis de faîtage hérissés de girouettes, les croix dorées haubannées de chaînes qui surmontaient les coupoles de l'église du palais ajoutaient encore des notes de couleur vive à cette symphonie.

Tous ces bâtiments bariolés, groupés au milieu de la verdure d'un parc sur les bords de la Moskva, devaient produire un effet extrêmement pittoresque. Le palais de Kolomenskoe passait pour la huitième merveille du monde. Les voyageurs étrangers

1. Le modèle du palais de Kolomenskoe a été pour les architectes du xix[e] siècle qui ont adopté le style pseudo-russe un inépuisable « répertoire » de formes décoratives qu'ils ont exploité plus ou moins indiscrètement. Les architectes du *Musée Historique* et de la *Douma* municipale de Moscou s'en sont visiblement inspirés.

étaient séduits par sa saisissante originalité. L'un d'eux, Reitenfels, le compare assez justement à « un jouet qu'on vient de sortir de sa boîte ».

*
* *

Palais de Kolomenskoe, églises en pyramide ou à coupoles des forêts d'outre-Onéga : tout ce merveilleux épanouissement de l'architecture en bois est issu, comme une fleur aux multiples variétés, d'une humble graine · la « klêt » en rondins empilés du moujik grand russien.

CHAPIRTE III

L'ARCHITECTURE MOSCOVITE DE 1530 à 1650.

I. LES ÉGLISES EN PYRAMIDE.

Le trait le plus manifeste de la révolution qui s'opère au début du XVIe siècle dans l'architecture moscovite est la substitution à la traditionnelle coupole byzantine (*glava*) de la pyramide (*chater*) empruntée à l'architecture en bois.

Les monuments typiques de cette période sont par ordre de date :

1) *L'église de Saint-Jean Baptiste, à Diakovo,* 1529.
2) *L'église de l'Ascension, à Kolomenskoe,* 1532 ;
3) *L'église de la Transfiguration, à Ostrovo,* vers 1550 ;
4) *L'église de Vasili Blajennoï, à Moscou,* 1555-1560 ;
5) *La « belle église » d'Ouglitch,* 1628 ;
6) *L'église de la Nativité de Poutinki, à Moscou,* 1649-1652.

Ces églises peuvent se répartir en trois groupes :

a) Les premières (Kolomenskoe, Ostrovo) sont à pyramide unique — *b*) à Vasili Blajennoï, la pyramide centrale est cantonnée de coupoles bulbeuses ; — *c*) Ouglitch et Poutinki combinent des groupes de trois pyramides.

a) *Églises à pyramide unique.* — La première tentative, encore timide, pour faire passer dans l'architecture en pierre les formes de l'architecture en bois est l'*église de la Décollation de Saint-Jean Baptiste* (Khram Ousêknovenia glavy Ioanna Predtetchi) au village de *Diakovo,* près de Moscou.

C'est une église votive (zavêtny) construite par le grand prince Vasili Ioannovitch (1505-1533), fils d'Ivan le Grand, et sa seconde

femme la Lituanienne Hélène Glinska qui souhaitaient ardemment un fils. De sa première femme Solomonie Sabourov, Vasili n'avait pas eu d'enfants. Il avait beau implorer les thaumaturges, boire les philtres préparés par les sorciers : sa femme restait bréhaigne. A la fin ses boïars lui dirent : « Le figuier stérile, on l'arrache ». Convaincu par cette impérative parabole, il répudia Solomonie, l'enferma dans un monastère et se remaria.

Comme il était déjà vieux, il pensa que l'appui du Très-Haut pouvait seul lui garantir une postérité et il fit vœu de construire une église qu'il plaça sous le vocable de saint Jean, parce que le Précurseur était né d'un père âgé et qu'il désirait avoir comme Zacharie un fils du nom de Jean (Ivan ou Ioann)[1], en souvenir de son père Ivan le Grand. Les chapelles de l'église furent dédiées à la Conception de sainte Élisabeth et de sainte Anne. L'année suivante, en 1530, naissait celui qui fut Ivan le Terrible.

L'église de Diakovo (pl. LXV) a le caractère d'une église de transition. L'architecte hésite visiblement entre la coupole et la pyramide et il aboutit à une forme hybride de pylône (stolpoobrazny). Sur un soubassement polygonal entouré de galeries se dresse l'amorce d'une pyramide dont la pointe s'arrondit en coupole, cantonnée à sa base de quatre coupolettes secondaires. Les encorbellements (kokochniki) qui s'étagent en gradins à la base de la tour centrale sont empruntés aux botchki des églises en bois. Mais l'architecte leur donne la forme de petits frontons triangulaires ou arrondis. Certains détails de l'ornementation rappellent le « style franc » d'Alevisio à la cathédrale de l'Archange.

Cette église de style encore hésitant présente pour l'histoire de l'architecture russe un double intérêt : elle marque un tournant décisif dans l'architecture moscovite qui renonce dès lors à reproduire le canon byzantin pour transposer dans la pierre les formes de l'architecture nationale en bois et elle a servi de prototype à l'église la plus célèbre de Moscou : Vasili Blajennoï.

L'église toute voisine du village de *Kolomenskoe*[2] (pl. LXVI)

1. Ivan le Grand avait remplacé, après son mariage avec l'héritière des empereurs de Byzance, son prénom vulgaire d'Ivan par celui plus noble de Ioann.

2. Village fondé en 1237 sur la rive droite de la Moskva par les habitants de la ville de Kolomna, d'où il tire son nom. C'est là que se trouvait le palais en bois des tsars.

qui a été construite trois ans plus tard, en 1532, par le même prince Vasili Ioannovitch, offre un parti beaucoup plus accusé. Ici l'imitation d'un modèle en bois est manifeste : l'identité avec une église en charpente, comme celle de Varzoug dans la Russie du nord[1] (pl. LX), saute aux yeux. La forme pyramidale l'emporte décidément sur la coupole. Aussi ce monument a-t-il une importance historique de premier ordre au point de vue de l'émancipation de l'art moscovite.

Le nom de l'architecte qui a conçu cette œuvre capitale, véritablement révolutionnaire, qui ouvre à l'architecture des voies nouvelles, est malheureusement inconnu. C'était probablement un Russe qui avait appris la technique de son art à l'école des architectes italiens du Kreml, mais dont l'imagination était imprégnée des formes de l'architecture en bois. Les contemporains semblent avoir compris la nouveauté de cette église qui fut consacrée solennellement par le métropolite de Moscou en présence du grand prince, de sa famille et de ses boïars ; ils en vantent « la hauteur, la beauté et la clarté merveilleuses ».

Malgré ses petites dimensions, l'église de Kolomenskoe produit en effet grâce à sa hauteur et à son ample terrasse à galeries, une impression grandiose. Le plan n'a plus rien de commun avec les églises de type byzantin. Il n'y a pas de colonnes intérieures. L'église dressée sur un vaste soubassement polygonal (podklêt) est entourée de trois côtés par des galeries (paperty) auxquelles on accède par trois larges escaliers couverts (kryltsa). Le polygone de base mène par trois rangées de kokochniki assez effilés à un octogone que couronne une belle flèche pyramidale à huit pans surmontée d'un lanternon. Toutes ces formes : podklêt, kryltso, kokochniki, chater sont manifestement empruntées à l'architecture en bois.

Dans le détail de l'ornementation, on reconnaît aisément des motifs « francs » : frontons aigus en fer de lance, arêtes de la pyramide, etc... Mais ce ne sont que des détails et l'impression d'ensemble est purement russe.

Le village d'*Ostrovo* possède une autre église en pyramide qui date du milieu du XVIe siècle (pl. LXVII) Cette église, qui est placée

1. Gouvernement d'Arkhangelsk, district de Kola.

sous le vocable de la *Transfiguration*, frappe surtout par le nombre prodigieux de ses kokochniki qui montent à l'assaut de la pyramide comme les bataillons pressés des sapins escaladant une montagne. Leur fonction est de ménager la transition entre le carré de la base et l'octogone qui supporte la pyramide. Pour échapper à la monotonie qui se dégagerait inévitablement de cette superposition d'arcs encorbellés, l'architecte s'est ingénié à varier leur forme et leur groupement; ils sont tantôt arrondis, tantôt effilés, disposés en carré ou en cercle. On discerne à Ostrovo comme dans toutes les églises moscovites de cette époque un élément « franc » très sensible dans la mouluration des corniches et dans les fenêtres rondes des chapelles qui reprennent le motif des niches en coquille de la cathédrale de l'Archange.

b) *L'église de Vasili Blajennoï*[1] (pl. LXVIII et LXIX). — Bien qu'elle procède de l'église de Diakovo, la célèbre église du « bienheureux Basile » sur la Place Rouge de Moscou est tout à fait exceptionnelle dans l'art russe et doit être considérée à part. C'est moins une église qu'une agglomération d'églises agglutinées comme les alvéoles d'une ruche ou les cristaux d'un madrépore.

L'étrangeté paradoxale de cet édifice ne s'explique que si l'on connaît les circonstances historiques qui ont présidé à sa construction. L'église du bienheureux Basile (Khram Vasilia Blajennavo), qui portait primitivement le nom de *cathédrale de l'Intercession de la Vierge* (Pokrovski sobor) est, comme Saint-Jean de Diakovo, une église *votive,* construite par le tsar Ivan IV le Terrible en souvenir de la conquête des royaumes tatars de Kazan et d'Astrakhan. Au retour de sa campagne triomphale, il décida d'élever en bordure du fossé qui entourait le Kreml (na rvou) une église en pierre consacrée à l'Intercession de la Vierge et, autour de ce noyau central, sept chapelles en bois placées sous le vocable du saint dont la fête avait coïncidé avec chacune de ses victoires. C'est ainsi que des chapelles furent consacrées à saint Cyprien et à saint Justin dont la fête tombait le jour de la prise de Kazan, à saint Barlaam Khoutynski, à saint Alexandre Svirski, à saint Grégoire

[1] V. Souslov, *Tserkov Vasilia Blajennavo v Moskvé* (L'église de Basile le Bienheureux à Moscou); Petr., 1912.

l'Illuminateur, apôtre des Arméniens, etc... Ces églises provisoires en bois furent remplacées dans la suite par des constructions en briques. C'est seulement en 1588 que le fils du Terrible, le tsar Feodor Ioannovitch ajouta à ce conglomérat une nouvelle chapelle sous le vocable de « l'innocent » Basile qui finit par donner son nom à tout l'ensemble.

Un des autels les plus vénérés de l'église triomphale du Terrible était dédié à l'Entrée de Jésus à Jérusalem. C'est pourquoi les étrangers appelaient au XVII[e] siècle l'église du bienheureux Basile *église de Jérusalem*. Le jour du dimanche des Rameaux (Verbnoe Voskresenie), le tsar s'y rendait en procession, conduisant humblement le cheval du patriarche par la bride. Le Holsteinois Adam Olearius et le Français Guy Miège, dans sa relation des ambassades du comte de Carlisle, nous ont laissé de pittoresques descriptions de cette cérémonie à laquelle assistaient toujours les diplomates étrangers. La procession sortait du Kreml par la Porte du Sauveur. En tête marchaient des enfants, chantant Hosannah; puis venaient les popes en surplis blancs portant des bannières (khorougvi), des croix processionnelles et des icones, une députation de riches marchands et de boïars agitant des palmes. Enfin apparaissait le tsar, en vêtements magnifiques, couronne en tête, conduisant par la bride le cheval caparaçonné du patriarche qu'on affublait de longues oreilles pour simuler l'ânesse biblique [1]. Le patriarche coiffé d'une mitre était assis « en femme », à la mode orientale : dans sa main droite il tenait une croix d'or enrichie de pierres précieuses avec laquelle il bénissait le peuple qui se signait et se « courbait comme le jonc en se prosternant jusqu'à terre ». Cinquante enfants vêtus de rouge étendaient sur le passage de la procession des vêtements ou des étoffes de diverses couleurs. Par derrière, suivaient les métropolites et les évêques portant des évangéliaires et des encensoirs. Cette procession de l'ânesse (chestvie na osliati) qui allait des cathédrales du Kreml à l'*église de Jérusalem* était aussi populaire dans le vieux Moscou que

1. On sait que les ânes sont des animaux très rares en Russie. Miége ajoute malignement que « ce défaut est merveilleusement bien suppléé par le grand nombre des ânes métaphoriques ».

la cérémonie de la Bénédiction des eaux le jour de l'Epiphanie.

Commencée en 1554, l'église merveilleuse était terminée et consacrée en 1560. On l'attribuait jadis à un maître italien [1] auquel, d'après une légende banale rapportée par Olearius, le Terrible aurait fait crever les yeux pour l'empêcher d'en construire une plus belle. Les recherches récentes ont établi que c'était l'œuvre collective de deux maîtres russes : Barma et Posnik. Assurément de nombreux motifs décoratifs : mâchicoulis des corniches, losanges à la base de la pyramide centrale, dessin des portails attestent chez les architectes la connaissance du « style franc ». Mais toutes les particularités du plan et les formes essentielles dérivent de l'architecture nationale en bois. Ce n'est pas, comme tant d'autres monuments de Russie, une conception étrangère réalisée sur le sol russe : c'est la résultante d'un long effort, l'incarnation d'un idéal populaire mûri pendant des siècles. A cet égard l'ex-voto qui commémore la délivrance du joug tatar est le monument national par excellence [2].

L'église à la fois une et multiple surgit au fond de la Place Rouge comme une gerbe de neuf fleurs multicolores jaillissant d'une même tige. Les quatre piles qui cantonnent la pile centrale sont disposées en forme de croix au lieu d'être placées aux angles et entre ces quatre églises secondaires s'intercalent quatre chapelles plus basses disposées en diagonale. Une autre différence avec Diakovo, c'est que l'église centrale, au lieu d'être coiffée d'une coupole, s'effile en forme de pyramide. A l'angle sud-est du groupe se dresse un clocher pyramidal isolé.

Chaque élément a son individualité. Les huit coupoles inégales dominées par la pyramide centrale sont toutes différentes :

1. Cette erreur se retrouve dans tous les ouvrages qui traitent de la Russie. « Chose remarquable, écrit Leroy-Beaulieu (*L'empire des tsars et les Russes*, I, p. 261) : au lieu d'apporter leur style de la Renaissance, ces Italiens prirent des modèles russes et bâtirent les édifices les plus moscovites de Moscou : les bulbeuses et bizarres coupoles de l'église de Vassili. » Même assertion dans Rambaud, *Histoire générale*, t. V, p. 791.

2. La cathédrale votive du Sauveur, construite en style pseudo-russe sous le règne de Nicolas Ier pour rappeler les souvenirs de la guerre de 1812 et la délivrance du joug napoléonien, a la même signification historique : mais elle est bien loi d'avoir la même valeur artistique.

leurs bulbes sont les uns côtelés comme des melons ou taillés à facettes comme des écorces d'ananas, les autres gaufrés comme des rayons de miel ou imbriqués en écailles de poisson. A la base de la pyramide et des tambours cylindriques ou polygonaux des coupoles s'étagent plusieurs rangées de kokochniki qui chevauchent les uns sur les autres (v perebêjkou). Sur les pans des quatre grandes piles pointent des triangles aigus en fer de lance qui encadrent les étroites fenêtres.

La diversité prodigieuse de ces formes est encore rehaussée par une décoration polychrome en carreaux de faïence (izraztsy) unis ou en relief et par un badigeon multicolore (raskraska)[1].

Le miracle est qu'avec des éléments aussi disparates et un bariolage aussi cru les architectes de Vasili Blajennoï aient réussi à composer un ensemble harmonieux. Cet amas d'églises enluminées produit au premier abord l'effet d'un inextricable labyrinthe. Mais de loin tous les « pridêly » à coupoles qui semblent monter une garde d'honneur autour de l'église centrale s'ordonnent rythmiquement autour de la haute pyramide qui les domine. Il se dégage de cette fantastique agglomération une sorte d'unité, que répudierait assurément l'esthétique académique, mais qui n'en est pas moins réelle. Le balancement des masses très heureusement proportionnées, dont la silhouette générale s'inscrit dans un cône, remplace pour l'œil la symétrie rigoureuse des lignes.

L'intérieur, qui est également peint, est bas et sombre comme celui des églises en bois. Les portails voûtés en anse de panier, dont les montants sont décorés de rangées de grosses olives, montrent très nettement, malgré des détails purement « francs », qu'ils procèdent de l'architecture en bois. On y voit apparaître un décor de rondelles superposées qui rappellent des troncs d'arbre empilés, vus de champ.

Après Vasili Blajennoï le monument le plus populaire de Moscou est assurément le *clocher d'Ivan Veliki* (Jean le Grand), reconstruit en 1600 par les soins de Boris Godounov sur l'emplacement d'une ancienne église dédiée à Ivan Lêstvitchnik

1. Ce badigeonnage ne semble dater que de la fin du XVII[e] siècle. Primitivement les coupoles étaient revêtues de feuilles de métal.

(saint Jean Climaque) : il n'a donc rien de commun avec le tsar Ivan le Grand, comme on le croit et on l'imprime si souvent (pl. LXXI). C'est une tour de près de 100 mètres de hauteur qui domine non seulement la place des Cathédrales, mais tout le panorama de Moscou. Sa forme est assez disgracieuse. On l'a comparée assez justement à une énorme lunette d'approche. Elle se compose de trois prismes octogones emboîtés les uns dans les autres dont la largeur va en se rétrécissant de la base jusqu'au faite. Le troisième prisme est couronné par une double rangée de kokochniki qui portent un tambour cylindrique surmonté d'un bulbe doré. Ce clocher-pylône (kolokolnia-stolp), emblème de Moscou, qui est surtout remarquable par sa hauteur, aurait été construit, suivant la tradition, par un architecte étranger du nom de Wilke.

c) *Églises à trois pyramides.* — Les églises à pyramides multiples qu'on voit apparaître dans la première moitié du XVIIe siècle se divisent en deux groupes : 1° Chaque pyramide a sa propre base carrée : la pyramide centrale s'élevant sur l'église principale et les pyramides latérales sur des chapelles ; 2° Les pyramides s'alignent l'une à côté de l'autre sur une base unique en forme de rectangle allongé.

Un des plus beaux exemples d'églises à triple pyramide est la *merveille* (divny khram) d'Ouglitch sur la Volga (1628). La façade est d'une extrême simplicité : toute la beauté de cet édifice, si prisé par le peuple russe, réside dans la silhouette harmonieuse des trois pyramides qui couronnent l'édifice. Une autre église du même genre avait été construite à Kazan, en 1649, dans le monastère de Saint Jean-Baptiste : elle a malheureusement été démolie.

A Moscou même il existe une église typique à trois pyramides construite de 1649 à 1652 aux frais du tsar Alexis Mikhaïlovitch, à la place d'une église en bois détruite par un incendie : c'est l'*église de Poutinki* (pl. LXXII). Elle se compose d'un rectangle allongé qui sert de socle à trois pyramides. A ce rectangle sont accolés à l'est une abside, à l'ouest un clocher et une petite chapelle consacrée au Buisson ardent (pridêl neopalimoï koupiny). L'ensemble est plus pittoresque qu'homogène. Il est à noter que les trois pyramides sont purement décoratives et ne répondent à

aucune nécessité de construction. Ce sont des pyramides aveugles (gloukhié chatry), posées sur l'extrados des voûtes, qui font simplement office d'amortissements.

L'église de Poutinki est la dernière des églises en pyramide. A partir de 1650 le clergé proscrit cette forme nationale qui n'est plus tolérée que pour les annexes des églises : porches et clochers. Le patriarche Nikon déclare que les églises en pyramide sont contraires à la tradition de l'Église (tserkovnomou tchinou). C'est seulement dans les solitudes du nord de la Russie, loin des yeux du patriarche, que se perpétue ce type d'architecture populaire.

Éléments de l'architecture religieuse. — Toutes les églises que nous venons d'étudier présentent certains traits communs qu'il est nécessaire de mettre en lumière.

On voit se multiplier à cette époque les églises à deux étages, sur le type de la Sainte-Chapelle ou de la Basilique d'Assise. Cette disposition est exceptionnelle en Occident, sauf dans les églises palatines où le rez-de-chaussée servait seul au culte public tandis que l'étage supérieur formait une sorte d'oratoire de plain-pied avec les appartements du palais. En Russie au contraire, sous l'influence de l'architecture en bois et des nécessités du climat, il n'est pas rare que l'église soit divisée en deux étages qui forment l'un l'*église chaude*, et l'autre l'*église froide.*

Les encadrements (obramlenié) de portails et de fenêtres sont les éléments essentiels de la décoration des façades. Les plus anciens portails moscovites sont traités sur le modèle des portails « romans » à voussures des églises de Vladimir ; ils adoptent un tracé en arc brisé assez aigu (zaostrenny) et un encadrement de colonnettes pansues qui présentent une alternance de renflements et d'étranglements. Sous l'influence des architectes italiens du Kreml apparaît au XVIe siècle, par opposition à ce type de portail traditionnel (starozavêtny) un type de portail nouveau style, à la mode franque (friajski), avec une riche décoration Renaissance. Le goût des arcs polylobés à clefs pendantes se développe surtout dans la seconde moitié du XVIIe siècle. L'habitude d'envelopper le soubassement des façades de galeries à arcades nuit à l'effet décoratif

des portails qui ne cessent pas néanmoins d'être très soignés.

Les étroites fenêtres novgorodiennes, « en forme de fente », deviennent au XVIe siècle de larges baies surmontées d'un fronton en forme de kokochnik et encadrées, comme les portails, de colonnettes pansues ; elles recevront à Iaroslavl de magnifiques encadrements de faïences. Au XVIe siècle l'usage persiste encore de les obturer avec des plaques de mica. L'église de Vasili Blajennoï avait des vitres en mica de même que les Terems des tsars.

Les coupoles affectent à Moscou une forme bulbeuse de plus en plus accentuée. Celles de la cathédrale de l'Archange sont à peine bombées. Mais le renflement (poutchina) est beaucoup plus marqué à Vasili Blajennoï. Selon l'importance de l'église et les revenus de la paroisse, la couverture est en matériaux plus ou moins précieux : simples écailles de bois (tchechouia), carreaux de faïence ou feuilles de métal gaufré. La dorure des coupoles ne devient usuelle qu'à la fin du XVIIe siècle. A la pointe des bulbes se dressent de belles croix ajourées, dites de Korsoun (Korsounskya), plantées victorieusement sur le croissant de l'Islam et haubannées de chaînes dorées.

Les constructions annexes : porches et galeries, prennent au XVIIe siècle une importance considérable. Avant cette époque les églises de Moscou n'avaient pas plus de galeries extérieures que celles de la Souzdalie : cette disposition est inconnue aussi bien à la *Dormition* du Kreml qu'à celle de Vladimir. La « paperte », sorte de narthex enveloppant l'église de toutes parts, sauf du côté de l'abside, n'apparaît que du jour où les constructeurs s'inspirent de l'architecture en bois. L'architecture religieuse russe ne connaît pas le motif pittoresque des cloîtres qui s'adossent à nos églises abbatiales. La paperte en tient lieu dans une certaine mesure : mais elle a l'inconvénient d'alourdir la base des églises et de masquer les portails.

Sur les trois faces des paperty s'ouvrent des porches (kryltsa) qui furent d'abord construits en bois avec un comble en forme de pyramide ou de tonneau (botchka). Vers le milieu du XVIIe siècle ils sont généralement en briques et couverts d'un toit en bâtière avec des extrémités en saillie (politsa) pour déverser la pluie loin des parements. Les portes de ces kryltsa sont déco-

rées de colonnes pansues (koubychki) et d'arcatures géminées ou polylobées à clef pendante (girka).

La forme du clocher-arcade (*zvonnitsa*), que Pskov et Novgorod avaient créé au xve siècle, s'introduit aussi à Moscou. Mais le type le plus fréquent à partir du xvie siècle est le clocher en pyramide (*kolokolnia*) percé, au-dessus de la galerie ajourée qui renferme le carillon (zvone), d'une ou plusieurs rangées d'ouïes (sloukhi) en forme de lucarnes. Dès la fin du xve siècle on constate l'existence à Moscou d'une fonderie de cloches sous la direction d'un Vénitien. Le clocher et l'église sont généralement unis en un seul groupe. Les campaniles isolés sont rares à Moscou: ils ne prendront tout leur développement qu'à la fin du xviie siècle à Iaroslavl.

*
* *

II. L'ARCHITECTURE CIVILE.

Le *palais des Térems*. — L'architecture civile s'inspire, comme l'architecture religieuse, des principes et des formes de la construction en bois.

Le Palais des Terems (Teremnoï dvorets)[1] ou du Belvédère construit en 1635, sous le premier tsar de la dynastie des Romanov, Michel Feodorovitch, au-dessus d'un rez-de-chaussée bâti en 1508 par le Milanais Alevisio, reproduit dans ses dispositions essentielles les chambres hautes du palais en bois de Kolomenskoe. Il est malheureusement offusqué aujourd'hui par la masse encombrante du *Grand Palais* de Nicolas Ier. Mais malgré de nombreuses altérations, il a conservé son aspect extérieur et sa distribution intérieure.

Les sculptures des portes et des fenêtres qui rappellent les broderies sculptées (obronnaïa rêz) de Saint-Dmitri de Vladimir et de Saint-Georges d'Iouriev Polski offrent un curieux mélange de motifs italiens et orientaux (pl. LV). Au milieu des rinceaux et des arabesques Renaissance se jouent des monstres échappés des Bestiaires sassanides : lions et griffons ailés, aigles bicéphales.

1. Du grec τέρεμνον : chambre, pièce.

Le deuxième étage des Terems, qui au xviie siècle servait d'habitation au tsar, présente une enfilade de petites pièces voûtées en berceau. Les portes basses sont cintrées en anse de panier. Les fenêtres très ornées ont conservé dans les feuillures de leurs châssis leurs petits carreaux de mica. On montre encore la fenêtre des suppliques d'où descendait une boîte où chacun pouvait déposer des pétitions adressées au tsar. Les murs étaient tendus de cuir gaufré. Du mobilier primitif il ne subsiste guère que de magnifiques poêles en faïence aux tons délicats.

Tout en haut du palais se trouve le Teremok (petit Terem) : vaste pièce aménagée par le tsar Michel pour ses fils Alexis et Ivan. On y entre par une petite porte quadrilobée de l'arrangement le plus décoratif; elle est encadrée d'ornements sculptés et peints représentant des licornes, des griffons ailés : au milieu de cette faune chimérique, un pélican symbolique, emblème du Christ, se déchire la poitrine pour nourrir ses petits. Ce *teremok* correspond au *tcherdak* ou grenier des maisons en bois, généralement construit en retrait et entouré d'une terrasse-promenoir (goulbichtché) formant belvédère ; il est flanqué d'une petite tourelle ronde (smotrilnaïa bachenka) coiffée d'un toit en poivrière. Du haut de cette plate-forme on découvre une vue splendide sur les innombrables coupoles dorées du Kreml, le clocher d'Ivan Veliki et les méandres de la Moskva.

Le *Potêchny Dvorets* (Palais des Menus Plaisirs), construit en 1652 sur l'emplacement de la maison du boïar Miloslavski, beau-père du tsar Alexis, appartient déjà par sa décoration au style baroque. Le trait le plus frappant de son architecture est une bretêche (vychka) en encorbellement supportée par de grandes consoles à mâchicoulis. Cette disposition anormale est motivée par l'existence d'un oratoire au premier étage. La religion orthoxe ne permet pas de construire des pièces d'habitation au-dessous d'un sanctuaire : c'est pourquoi cette chapelle domestique est en surplomb.

Sources de l'architecture moscovite du XVIe et du XVIIe siècle. — Les monuments de l'architecture religieuse et civile que nous avons passés en revue n'ont plus assurément rien de commun avec les modèles byzantins dont l'art russe n'avait cessé de

s'inspirer jusqu'au XVIe siècle. La cathédrale de la *Dormition,* construite en 1475 par un Italien, est encore une église byzantine; l'église de l'*Ascension de Kolomenskoe,* bâtie en 1532, n'a plus la moindre parenté, même lointaine, avec Sainte-Sophie. La question se pose donc de savoir quelles sont les origines de cette architecture nouvelle qui se substitue à l'architecture de Byzance.

Deux théories sont en présence. La première, formulée en 1877 par Viollet-le-Duc [1], reprise récemment par M. G. Millet [2], veut que la nouvelle architecture moscovite dérive de modèles hindous. Ce qui prouve d'après eux cette filiation, c'est que le système de structure par encorbellement, complètement étranger à l'architecture byzantine comme à l'architecture primitive russe, est au contraire très développé dans l'architecture hindoue. « Dans ces sortes de gâbles, composés de petits arcs accoladés qui sont placés formant retraite à la base de la pyramide, professe Viollet-le-Duc, il est impossible de ne pas trouver au moins une réminiscence de certains détails de l'architecture hindoue. » M. Millet tire argument de la construction d'églises en forme de tour. « Il est clair, assure-t-il, qu'un temple semblable à une tour ne peut venir que de l'Inde. L'architecture hindoue groupe volontiers des tours secondaires autour d'une grande tour centrale. Ainsi ont fait les Russes à Diakovo et à Vasili Blajennoï où l'Inde et l'Islam ont combiné leurs procédés, leurs formes, leurs couleurs en un ensemble étrange et tumultueux. »

Malgré l'autorité qui s'attache au jugement d'archéologues aussi éminents, nous ne croyons pas que cette thèse « hindoue » résiste à l'examen. Une connaissance plus approfondie de l'architecture en bois de la Russie du nord aurait dispensé du soin de rechercher des origines aussi lointaines. La source de la nouvelle architecture moscovite est en Russie même. Nous avons vu que toutes les formes architecturales qui apparaissent au XVIe siècle dans la construction en pierre sont empruntées aux églises en bois : les arcs encorbellés ou kokochniki, dont Viollet-le-Duc croit trouver le prototype dans les pagodes hindoues, dérivent tout simplement des toits en forme de tonneau

1. *L'Art russe*, p. 115.
2. *Histoire de l'Art* d'A. Michel, t. III, p. 936.

ou botchki des izbas russes. Pyramides, galeries et escaliers couverts : tout cela se trouve non seulement en germe, mais à son plein développement dans les églises en rondins d'outre-Onéga. Bien plus, outre ces éléments isolés, on peut citer des édifices entiers qui ont été transposés presque littéralement du bois dans la pierre : c'est ainsi que l'église de Kolomenskoe est la traduction de l'église de Varzoug, que le palais des Terems est calqué sur le palais de Kolomenskoe.

Est-ce à dire que toute influence orientale soit absente de l'architecture moscovite? Evidemment non. A partir de 1560, la Moscovie entretient, par la route de la Volga arrachée aux Tatars, des relations suivies avec la Perse. Mais ces relations sont postérieures à la formation de l'architecture nouvelle et se développent surtout dans la seconde moitié du XVIIe siècle. Les architectes moscovites n'ont emprunté à l'Orient comme à la Renaissance italienne que des motifs décoratifs qu'ils ont jetés comme une riche draperie sur des édifices dont la structure est intimement russe et dérive de l'architecture nationale en bois.

CHAPITRE IV

L'ÉCOLE DE PEINTURE MOSCOVITE JUSQU'EN 1650.

La peinture d'icones de style moscovite (Moskovskia pisma) présente les mêmes caractères que l'architecture du XVIe siècle et de la première moitié du XVIIe siècle : elle est plus *nationale,* plus foncièrement russe que la peinture de l'École novgorodienne où s'était perpétuée la pure tradition byzantine. Mais ce « nationalisme », qui est pour l'architecture un principe d'émancipation et de progrès, devient pour la peinture d'icones une cause de décadence. Pendant que l'architecture atteint son apogée avec l'église de Vasili Blajennoï, la peinture qui était arrivée dès le XVe siècle à son plus haut point de perfection, décline. Comment s'explique ce contraste paradoxal? Pourquoi la nationalisation de l'art, bienfaisante pour l'architecture, est-elle funeste à la peinture?

Cette différence tient à la nature même de la peinture d'icones. Si la peinture moscovite avait pu, comme notre art français de la fin du Moyen Age, se renouveler par un réalisme familier ou un naturalisme pathétique, elle eût sans doute produit quelques belles pages, dignes des chefs-d'œuvre idéalistes de l'École de Novgorod. Le malheur est qu'il y a incompatibilité absolue entre le réalisme et la peinture d'icones. L' « ikonopis » est par définition et par essence l'art de reproduire des types et des thèmes religieux consacrés par la tradition ; elle s'interdit d'avoir recours à l'imitation de la nature et à l'étude du modèle vivant. En se rapprochant de la réalité russe, en visant à la couleur locale, en devenant plus populaire, l'icone perd toutes les qualités qui faisaient son charme : l'idéalisme des expressions, la simplicité et le rythme des compositions, l'accord des figures et du

paysage. Ce qu'elle gagne en pittoresque, elle le perd en style.

L'infériorité de l'icone moscovite par rapport à l'icone novgorodienne se manifeste surtout par deux signes : une composition encombrée, surchargée de hors-d'œuvre, un coloris terreux, sourd et comme bouché.

Sous l'influence de l'iconostase qui les assujettit à un grand ensemble décoratif, les icones de Novgorod étaient restées longtemps toutes proches de la mosaïque et de la fresque : les icones moscovites tendent au contraire vers la miniature. Le sujet principal est encadré d'une multitude de petits compartiments (kleïma), analogues aux panneaux de prédelles italiennes, mais formant sur les quatre côtés une frise continue, où foisonnent des figures microscopiques. Chaque saint du calendrier est représenté au milieu de tous les épisodes de sa légende (*s jitiem*), le Christ ne peut être peint autrement que dans le cadre des douze grandes fêtes (*s prazdnikami*) et la Vierge sans l'accompagnement des 24 versets de l'Hymne akathiste. Loin d'aider à l'intelligence du sujet, ces gloses marginales ne font que détourner l'attention et éparpiller l'intérêt, au préjudice de l'unité de l'œuvre.

Le coloris terne qui noie tous les tons locaux dans une tonalité générale brune contraste également de la façon la plus désavantageuse avec le coloris si clair, si gai des belles icones novgorodiennes. Malgré le bariolage des couleurs et l'abus des ors qui sont parfois indiscrètement prodigués, les icones moscovites manquent presque toujours de fraîcheur et d'éclat.

En somme, l'icone moscovite, si intéressante qu'elle soit par son caractère populaire, ne donne plus la sensation d'un grand art. Son niveau moyen est très inférieur à celui de l'École de Novgorod. Elle se rapproche peu à peu de l'estampe populaire, de l'image d'Épinal (loubok). Elle cesse d'être un art (iskousstvo) et tend à devenir une industrie pieuse, un métier (remeslo).

*
* *

1. *Fresques.* — Comme il n'existait pas au XVe siècle une

École de peinture moscovite, c'est aux peintres de Novgorod que Moscou s'adresse pour décorer ses églises. Malheureusement le temps et les restaurateurs n'ont pas respecté ces ensembles picturaux. Les fresques peintes en 1508 par Théodose, un des fils de Maître Denis, à la *cathédrale de l'Annonciation* ont eu le même sort que les fresques d'André Roublev à la Dormition de Vladimir : elles ont été « restaurées » en 1882 dans le style académique par Fartousov et complètement repeintes par Safonov.

Les fresques de l'église de Smolensk au *Couvent des Vierges* (Novodêvitchy Monastyr) de Moscou datent de l'époque de Boris Godounov (1598). A la fin de son règne, en 1642, le premier tsar de la famille Romanov, Michel Feodorovitch, fit repeindre à neuf sur fond d'or la cathédrale de la *Dormition* du Kreml (Ouspenski sobor). Ce travail considérable auquel collaborèrent plus de cent peintres sous la direction d'Ivan Paiseïne fut achevé en 1644. Le coloris sourd n'a plus la fraîcheur des fresques du monastère de Théraponte.

Ce qui frappe avant tout dans les peintures murales du XVIe et du XVIIe siècle, c'est la transformation de l'iconographie byzantine et la part de plus en plus grande faite à l'illustration de l'Apocalypse qui devient, sous le régime de « Terreur » institué par Ivan le Terrible, le livre de prédilection des Russes et la principale source d'inspiration des izographes. Les fresques du monastère de la Transfiguration à Iaroslavl, exécutées en 1543, mais fâcheusement restaurées en 1782, évoquaient les terrifiantes visions du solitaire de Patmos.

A côté de sujets religieux, on voit apparaître pour la première fois sous Ivan le Terrible, dans la décoration du palais du Kreml, des peintures à sujets profanes. Les chroniqueurs nous racontent que la *Chambre dorée* (Zolotaïa Palata) était tapissée d'allégories avec des figures nues ou demi-nues qui indignaient le diacre Viskovaty : à côté de scènes tirées de la Bible, on y voyait des épisodes de l'histoire nationale (Baptême de saint Vladimir) et les figures symboliques des Saisons, de la Vérité, de la Raison. Ces représentations allégoriques témoignent de l'influence des gravures allemandes ou flamandes. A partir de cette époque, l'influence de la gravure occidentale sur

la peinture russe ne cessera plus de se faire sentir. Ces fresques de la Chambre dorée d'Ivan le Terrible annoncent déjà les fresques peintes un siècle après dans les églises d'Iaroslavl qui ne sont plus que des estampes flamandes coloriées.

Des compositions analogues décoraient le *Palais à facettes* (Granovitaïa Palata). La description nous en a été transmise par le célèbre peintre Simon Ouchakov qui fut chargé de les restaurer à la fin du XVIIe siècle en même temps que les fresques de la Chambre dorée. C'était le même mélange singulier d'épisodes de la Bible, de paraboles édifiantes et de figures allégoriques. L'histoire russe y occupait encore plus de place : on y voyait les portraits du tsar Feodor Ioannovitch assis sur son trône et du régent Boris Godounov. Nous pouvons nous faire une idée très exacte de ce style par la miniature, notamment la *Tsarstvennaïa Kniga* (Livre des tsars), manuscrit du XVIe siècle qui relate la fin du règne de Vasili III et la première moitié du règne d'Ivan IV (1533-1553). C'est le chef-d'œuvre de la peinture d'histoire russe : on y voit l'art abstrait des peintres d'icones s'appliquer à l'illustration des faits historiques.

2. *Icones.* — Les icones suivent exactement la même évolution et présentent les mêmes caractères que les fresques.

Au début de cette période, Moscou s'enrichit sans vergogne des dépouilles de sa victime Novgorod. Les magnifiques iconostases qui ornent les chapelles (pridêly) de la cathédrale de l'Annonciation ont été sans doute apportés de Novgorod par Ivan le Terrible après le sac de la ville en 1570. Les couleurs pures se détachent sur un fond de métal guilloché (basma) dont la patine argentée brille d'un doux éclat de perle. Le cortège d'archanges et d'apôtres (tchine) de la rangée du Deïsous est d'un effet très décoratif.

Peu à peu on voit s'accuser les caractères propres à l'icone moscovite : complication des sujets, recherche du pittoresque et de la couleur locale, préoccupation ornementale, couleur lourde et terne, facture négligée et vulgaire. La *Crucifixion* de la Galerie Tretiakov est encombrée de figurants : des valets jouent à la morra la robe du Christ. Les types, les architectures prennent un aspect moscovite très prononcé. Le Christ est

accueilli à la porte de Jérusalem par une délégation de boïars. Les églises qui servent de décor aux scènes bibliques sont des copies plus ou moins fidèles d'églises russes. Les paysages sont moins schématiques, plus réels. Bref, la peinture d'icones cesse d'être un art purement idéal, abstrait, en dehors des conditions de lieu et de temps. Elle évolue de la décoration à l'illustration.

Le plus typique des monuments datés de la première moitié du xviie siècle est l'*iconostase* de l'*église du Miracle de saint Michel Archistratège* (Tserkov tchouda Arkhistratiga Mikhaïla) au Couvent des Miracles de Moscou. L'église, brûlée dans le grand incendie du Kreml en 1626, sous le règne de Michel Feodorovitch, fut reconstruite aussitôt après et l'icone actuelle doit dater de cette époque. Elle est fragmentée en une multitude de compartiments dont chacun est consacré à un miracle de l'archange. Ces menues figurines qui se détachent sur des fonds d'architecture fantaisiste témoignent à défaut d'un sens quelconque de la beauté d'une étonnante richesse d'invention. C'est ici qu'apparaît le caractère essentiellement narratif et « littéraire » de la peinture moscovite.

En somme, l'École moscovite, qui prend au xvie siècle la succession de l'École novgorodienne, lui est nettement inférieure. Elle marque la décadence d'un art admirable qui va dans la seconde moitié du xviie siècle se corrompre profondément, sous l'influence de la peinture et surtout de la gravure de l'Europe occidentale.

LIVRE III

L'OCCIDENTALISATION DE L'ART MOSCOVITE (1650-1700)

CHAPITRE I

L'OCCIDENTALISATION DE LA MOSCOVIE.

Des historiens mal informés ont répandu cette légende que la Russie, byzantine à Kiev, asiatique à Moscou ne s'était ouverte à l'influence des civilisations occidentales qu'au commencement du XVIII[e] siècle, lors du transfert de sa capitale à Pétersbourg. Cette idée simpliste est radicalement fausse. En réalité la Russie n'a jamais cessé d'être en contact avec l'Occident et son *européanisation* commence plusieurs siècles avant Pierre le Grand[1].

Au XI[e] siècle, sous les grands princes de Kiev, la Russie se trouvait au même niveau de civilisation que l'Europe occidentale, profondément imprégnée, elle aussi, de culture byzantine, et elle marchait de pair avec le royaume de France et l'empire germanique. Il est vrai que le schisme qui sépare à partir de 1054 les églises d'Orient et d'Occident et surtout l'invasion tartare du XIII[e] siècle isolent la Russie de la chrétienté. Mais Novgorod continue à entretenir les relations commerciales les plus étroites avec les Hanséates allemands. Au XIV[e] siècle, les marchands génois établis à Caffa, en Crimée, se ménagent une voie d'accès vers la Moscovie par le Don, qui remplace la route

1. Brückner, *Die Europæisierung Russlands,* 1887.

historique du Dnêpr. Enfin, au xve siècle, Moscou est la première capitale slave qui, bien avant Cracovie et Prague, s'ouvre à la Renaissance italienne et confie la reconstruction de son Kreml à des *Friazines*.

C'est surtout dans la seconde moitié du xviie siècle, que Moscou se laisse envahir par l'Occident. Les *Nêmtsy*, — et par ce mot il faut entendre non seulement les Allemands, mais tous les étrangers non Welches, — affluent dans la capitale des tsars et y introduisent, malgré la résistance d'un peuple et d'un clergé xénophobes, un esprit nouveau. Toutes les traditions byzantines ou nationales sont ébranlées. Le règne du tsar Alexis Mikhaïlovitch, père de Pierre le Grand, marque à cet égard le début d'une ère nouvelle : l'art russe moderne, qu'on fait généralement commencer en 1703 avec la fondation de Pétersbourg, naît en réalité à Moscou vers 1650.

Relations de voyages en Russie aux XVIe et XVIIe siècles. — En dépit de ces contacts répétés avec l'Occident, la Moscovie était considérée comme une contrée en marge de l'Europe.

Les cosmographes du Moyen âge s'accordaient avec les géographes de l'antiquité pour placer la frontière du continent européen non pas à l'Oural, mais au Don : Moscou se trouvait ainsi rejetée en Asie ou tout au moins à l'extrême lisière de l'Europe.

Ce qui, plus encore que son éloignement géographique, contribuait à isoler la Moscovie de l'Occident, c'était l'absence de tout débouché sur la mer. Jusqu'à l'ouverture de la route d'Arkhangelsk dans la seconde moitié du xvie siècle, ce fut un pays exclusivement terrien, séparé de la Baltique par les provinces suédoises et de la Mer Noire par la « Tartarie », qui comprenait alors non seulement la Crimée, mais les vastes bassins du Don et de l'Erdil, la Volga des Russes.

A l'époque des « grandes découvertes », la Russie demeurait donc une « terra incognita », sur laquelle on n'était guère mieux informé que sur le fabuleux royaume du Cathay. C'était le pays des fourrures comme la Chine était le pays de la soie : à cela se réduisaient les connaissances des Occidentaux. Mais à partir du xvie siècle, l'exploration et l'exploitation de la Russie excitent de plus en plus la curiosité et

les convoitises des étrangers. Les ambassades politiques et commerciales se succèdent, soit pour réconcilier le tsar avec le roi de Pologne, soit pour nouer des relations d'affaires avec la Moscovie et pour s'ouvrir à travers son territoire une voie d'accès vers la Perse et l'Inde.

Ces ambassadeurs viennent de tous pays : d'Italie, d'Autriche, du Holstein, d'Angleterre, de France. Toutefois il est à noter que les Italiens, qui au XIVe et au XVe siècle avaient été les premiers à entrer en contact avec la Moscovie par leurs marchands et par leurs artistes, sont supplantés par les Européens du nord, dont le protestantisme paraît moins redoutable aux orthodoxes que l'indiscret prosélytisme des Catholiques romains, toujours hantés par leur chimérique projet de l'Union des Églises.

Les relations d'ambassades ou de voyages en Russie du XVIe et du XVIIe siècle forment une ample bibliothèque dont nous ne citerons que les ouvrages les plus importants [1] en les classant par ordre de date.

1. *Siegmund von Herberstein.* — Rerum Moscovitarum Commentarii. Vienne, 1549 [2].

2. *Alessandro Guagnini.* — Sarmatiæ europææ descriptio. Cracovie, 1578 [3].

3. *Antonio Possevino.* — Missio Moscovitica. Varsovie, 1585 [4].

4. *Jehan Sauvage.* — Mémoire d'un voyage en Russie fait en 1586 [5].

5. *Giles Fletcher.* — On the Russian Commonwealth (dédié à la reine Elisabeth). London, 1591 [6].

6. *Jacques Margeret.* — Estat de l'empire de Russie (dédié à Henri IV). Paris, 1607.

7. *Adam Oelschläger* (*Olearius*). — Moskowitische und Persianische Reisebeschreibung. Slesvig, 1647 [7].

1. On en trouvera le catalogue complet dans Adelung : *Kritisch-literarische Uebersicht der Reisenden in Russland bis 1700.* Petr., 1846.

2. Édition allemande à Vienne en 1557. Première traduction russe, 1748.

3. Édition polonaise : Kronika Sarmacyey Europskiey. Cracovie, 1611.

4. Nouv. éd. par le P. Pierling. Paris, 1882. (Bibliothèque slave elzévirienne.)

5. La Relation du voyage de Jehan Sauvage a été publiée pour la première fois par Lacour en 1855.

6. Traduit en français sous le titre : La Russie au XVIe siècle. 1864.

7. Nouv. éd. en 1656. Édition russe Souvorine, 1905.

8. *De Beauplan.* — Description de l'Ukranie. Rouen, 1651 [1].
9. *Mayerberg.* — Iter in Moscoviam. 1661 [2].
10. *Guy Miège.* — Relation de trois ambassades de Monseigneur le comte de Carlisle. Paris, 1665.
11. *Collins.* — The present state of Russia. 1671.
12. *Erich Palmquist.* — Voyage en Russie. 1674 [3].
13. *La Neuville.* — Relation curieuse et nouvelle de la Moscovie. La Haye. 1698.
14. *Korb.* — Diarium itineris in Moscoviam. Vienne, 1698.

On voit par cette énumération abrégée des relations de voyage en Russie l'intérêt soutenu qu'excite la mystérieuse Moscovie entre 1550 et 1700.

Les premiers découvreurs de la Moscovie avaient été les Italiens. Le voyage de Contarini (1476) est contemporain du mariage italien d'Ivan III avec la pupille du pape Sophie Paléologue. Mais les intrigues papales les mettent en mauvaise posture. La mission du Jésuite Antonio Possevino, légat du pape Grégoire XIII auprès d'Ivan le Terrible, finit par un échec. La *Moschoviæ descriptio* de l'Italien polonisé Alessandro Guagnini de Vérone, qui fut gouverneur de Vitebsk et mourut à Cracovie en 1614, est le dernier ouvrage italien de quelque importance consacré aux pays slaves.

La contribution des Allemands, favorisés par leur situation géographique, est beaucoup plus importante. Les ouvrages d'Herberstein et d'Olearius firent autorité jusqu'au XVIII[e] siècle ; ils ont été abondamment utilisés par tous les écrivains qui ont parlé après eux de la Moscovie. Siegmund von Herberstein, qu'on a baptisé emphatiquement « le Christophe Colomb de la Russie », était né dans la province slovène de Carniole et avait parlé dès l'enfance un idiome slave : ce qui lui fut d'un grand secours pendant ses pérégrinations en terre russe. Il fut envoyé à deux reprises comme ambassadeur auprès du grand prince de Moscou :

1. Deuxième édition. Rouen, 1660.— Réédité par le prince Augustin Galitzin, Paris, 1861.

2. Traduction française à Leyde, 1688, — rééditée dans la Bibliothèque Russe et Polonaise, Paris, 1858 — L'album de dessins de la Bibliothèque de Dresde a été reproduit par Adelung, 1827 (gravures au trait) et par Souvorine, 1903 (autotypies).

3. La relation de voyage d'Erich Palmquist, illustrée de 53 dessins à la plume, a été publiée à Stockholm en 1898.

une première fois en 1517 par l'empereur Maximilien pour conclure la paix entre le grand prince et le roi de Pologne, une seconde fois par Charles-Quint, en 1526. Ses *Commentaires sur la Moscovie* sont une des sources d'information les plus précieuses sur la Russie du XVI[e] siècle : ils constituent une sorte d'Encyclopédie des connaissances de l'époque sur l'Europe orientale [1].

Les trois ambassades envoyées en 1633, en 1638 et en 1643 par le duc de Holstein-Gottorp, dont les descendants devaient au milieu du XVIII[e] siècle donner une nouvelle dynastie à la Russie, avaient pour but d'obtenir du tsar Michel Feodorovitch la permission pour les marchands holsteinois de traverser la Moscovie afin de trafiquer avec la Perse et l'Inde : en échange de ce privilège, la compagnie s'offrait à payer au tsar une redevance annuelle de 600.000 efimki [2] (thalers). Le récit de ces négociations nous a été transmis par le Saxon Adam Oelschläger, plus connu sous son nom latinisé d'Olearius, dont la *Moskowitische und Persianische Reisebeschreibung*, traduite en plusieurs langues, fut considérée jusqu'à l'époque de Pierre le Grand comme l'ouvrage fondamental sur la Russie.

Le récit de voyage du baron von Mayerberg, ambassadeur de l'empereur Léopold d'Autriche auprès du tsar Alexis Mikhaïlovitch auquel il avait mission de proposer un arbitrage avec la Pologne, est surtout précieux à cause de l'album qui l'accompagne et dont les dessins originaux à l'aquarelle sont conservés à la Bibliothèque de Dresde.

Les Anglais considèrent surtout la Moscovie comme un débouché commercial dont ils s'efforcent, après la découverte de la route d'Arkhangelsk, de monopoliser les profits. L'ambassade de Giles Fletcher, oncle de l'auteur dramatique John Fletcher, envoyé par la reine Élisabeth auprès du tsar Feodor Ioannovitch, fils du Terrible, et celles du comte de Carlisle, délégué par Charles II auprès d'Alexis Mikhaïlovitch, n'avaient d'autre but que d'obtenir l'octroi ou la confirmation de privilèges pour une compagnie anglaise avide de se frayer une route vers les marchés persans par la Volga et la Caspienne.

1. Zamyslovski — *Gerberchtein i evo istoriko-geografitcheskia izvêstia o Rossii* (Herberstein et ses connaissances historiques et géographiques sur la Russie).

2. Ce mot d'éfimok, écu, thaler, est une corruption de Joachims (thaler).

C'est par la route d'Arkhangelsk, ouverte par les Anglais, que les Français pénètrent à leur tour en Moscovie. En 1586 parut la relation de Jehan Sauvage, marin dieppois qui était venu reconnaître les ports de la Mer Blanche pour préparer les voies au trafic français. La même année le tsar Féodor Ioannovitch envoya à Henri III un Français de Moscou, Pierre Ragon, pour lui notifier son avènement. En 1587 une compagnie de marchands parisiens obtint du tsar une charte de commerce.

Henri IV ne dédaigne pas d'entrer en correspondance avec le « très illustre et très excellent prince » Féodor Ioannovitch et avec Boris Godounov. Toutefois il exclut la Russie de son projet de Société des Nations et Sully spécifie dans ses *Oeconomies royales* que « le puissant Knès scithien doit être mis en dehors de la République européenne ». C'est sur son invitation que le capitaine Margeret, qui avait passé six ans en Moscovie pendant le Temps des Troubles, au service de Boris Godounov et du faux Dmitri, rédigea en 1607 son *Estat de l'Empire de Russie*. Il assure que le tsar Démétrius (le faux Dmitri) songeait en 1606 « à partir avec les navires angloises pour venir en France congratuler le Roy très chrétien ». Ce projet ne devait être mis à exécution que par Pierre le Grand en 1717.

Les relations ainsi amorcées se poursuivent sous les règnes de Louis XIII et de Louis XIV. En 1620, Louis XIII chargea Deshayes-Courmenin d'aller négocier à Moscou un traité de commerce et de demander pour les marchands français le libre passage par la Volga pour aller en Perse. Il aurait même proposé au tsar Michel Romanov une alliance formelle. « Votre Majesté, lui fit-il dire par son ambassadeur, est à la tête des pays orientaux et de la foi orthodoxe; Louis, roi de France est à la tête des pays occidentaux. Que le tsar contracte avec le roi de France amitié et alliance. Il faut que le tsar ne fasse qu'un avec le roi de France[1]. »

Un des témoignages français les plus intéressants de cette époque est la *Description de l'Ukranie* publiée à Rouen vers 1650 par le chevalier de Beauplan, gentilhomme au service du roi de Pologne, qui tout en s'excusant d'écrire comme un cava-

1. Vandal, *Louis XV et Élisabeth de Russie.*

lier « qui a employé toute sa vie à faire remuer la terre, fondre des canons et péter le salpestre », parle en fort bons termes de la déchéance de « Kiov » et du « Crime au pays de Tartarie ». Sa relation est presque contemporaine de celle du Français Guy Miège, qui fut l'historiographe des missions du comte de Carlisle (1663-1665).

Les ambassades moscovites en France. — Aux ambassades françaises en Russie devaient répondre des ambassades moscovites en France. En 1668 [1], le tsar Alexis, désirant faire élire son fils au trône de Pologne, délégua auprès de Louis XIV le boïar Pierre Potemkine afin de solliciter l'appui de la Cour de Versailles. A cette occasion l'attention publique fut rappelée sur la Russie et le libraire Jacques Langlois sollicita un privilège pour réimprimer l'*Estat de l'empire de Russie* du capitaine Margeret qui était complètement épuisé. L'ambassadeur moscovite conféra avec Colbert et le corps des marchands de Paris et de cet échange de vues sortit la création de la *Compagnie du nord pour le commerce avec la Russie* (1669) qui eut son siège à La Rochelle. Potemkine fut amené aux Gobelins où « le sieur Le Brun, excellent peintre et intendant de la manufacture royale, lui fit voir les peintures qui y sont et les ouvrages qu'on y fait ». Au moment de son départ, le roi lui offrit « une tenture rehaussée d'or et représentant l'Histoire de Constantin en cinq pièces [2] ». Le même Potemkine revint en 1681 et à l'occasion de cette seconde ambassade, les registres des *Présens du Roy* relatent qu'il lui fut remis, outre une boîte à portrait et des vestes de brocart et d'écarlate, « une tenture de tapisserie des Gobelins, représentant des bacanales en six pièces, dessin de Jules Romain [3] ».

En 1685 c'est l'ambassadeur Siméon Almanzov qui fut chargé d'annoncer à Louis XIV l'avènement au trône d'Ivan Alexêevitch et de son frère Pierre, le futur Pierre le Grand. Il ne reçut qu'une boîte à portrait, deux pendules à répétition et deux hor-

1. Les relations avec l'Allemagne et la Hollande sont plus anciennes. Cf. Hybrandt von Beest, Het gezantschap van den Czaar van Moscovien in S'Cravenhage. Amsterdam, 1631.

2. Saintot, *Récit du voyage du prince Potemkine.* Ed. Galitzine; Paris, 1855.

3. D. Roche, *Le Mobilier français en Russie;* Paris, 1911.

loges ». Les ambassadeurs de 1687, envoyés par le prince Vasili Golitsyne, ministre de la régente Sophie, se partagèrent une tenture des Gobelins représentant les Maisons Royales, une suite de l'histoire de Jacob, une tenture représentant les Chasses de Diane, sans compter des fusils, des pistolets, des pendules à répétition, des montres d'or, des vestes de brocart d'or et d'argent [1].

*
* *

Opinion des étrangers sur les Moscovites. — Ces échanges d'ambassades de plus en plus fréquents entre la Moscovie et l'Occident, les nombreux récits de voyages publiés dans toutes les langues devaient à la longue dissiper les légendes qui couraient sur ce lointain pays et les remplacer par une appréciation raisonnée du caractère et des mœurs russes. Quelle opinion les étrangers qui ont vu les Russes chez eux se font-ils de la civilisation moscovite?

Il faut avouer que parmi les multiples témoignages d'étrangers de toute condition, de toute nationalité que nous avons énumérés, aucun n'est très flatteur pour la Moscovie. L'une des particularités qui surprennent et rebutent le plus les Occidentaux est l'état d'esclavage politique auquel sont réduits les indigènes. « *Hæc omnis gens Moschovitica sive Rutena,* écrit l'Italien Guagnini, *magis servitute quam libertate gaudet.* » L'Anglais Fletcher flétrit avec indignation la tyrannie du tsar, la servilité du peuple. Ses critiques sont si acerbes que la Compagnie anglaise, au profit de laquelle il était chargé de solliciter des privilèges, intervint auprès du Lord grand Trésorier pour faire interdire son ouvrage dont les hardiesses de langage pouvaient offenser la Cour de Russie et susciter des embarras au commerce anglais. Elle eut d'ailleurs gain de cause et l'édition fut confisquée.

Dans le caractère et les coutumes des Russes comme dans leur régime politique, les étrangers dénoncent la persistance de tares asiatiques indélébiles. Le capitaine Margeret écrit avec

1. Maze-Sensier, *Le livre des collectionneurs*, 1885.

sa franchise soldatesque : « Les Russes sont rudes et grossiers, sans aucune civilité et est une nation faulse, sans foy, sans loy, sans conscience, sodomites et entachés d'infinis autres vices et brutalités. » Miège les trouve fainéants ou lâches dans le travail, perfides et serviles. « L'ivrognerie, ajoute-t-il, les transforme en pourceaux. »

Mayerberg ne tarit pas sur la grossièreté, la duplicité, la sotte vanité des Moscovites. « Quand ils ont rongé toute la viande qui est autour d'un os, ils le rejettent dans le plat où ils l'avaient pris, avec une saloperie capable de dégoûter les moins difficiles... Pendant le repas, les rots qui leur sortent de la bouche avec l'odeur de l'eau-de-vie, de l'ail, de l'oignon et des raves, joints aux vents de bas ventre, dont ils ne sont point scrupuleux, exhalent une corruption capable de faire crever ceux qui sont auprès d'eux... Ils ne portent point leurs mouchoirs dans leurs poches, mais dans leurs bonnets ; et comme ils ont toujours la tête nue lorsqu'ils sont à table, s'ils ont besoin de se moucher, ils se servent de leurs doigts, qu'ils essuient ensuite, et leur nez, à la nappe. Comme ils sont dépourvus de toute science, leur entretien n'est que de sottises et de paroles malhonnêtes... Les prêtres vivent dans l'ordure et la crasse... Les femmes sont en ce pays esclaves des hommes qui en font peu d'estime. Elles se chargent le visage et la gorge de céruse et les joues et les lèvres de vermillon. »

Si telles sont les mœurs des boïars, on devine ce que doivent être celles du bas peuple. « Le commun peuple, non seulement les artisans, mais les marchands même, sont très éloignés de toute délicatesse. Ils dorment à leur aise sur une simple paillasse et même pour l'ordinaire sur un banc tout nu ou sur le plancher de leurs poêles. » Le gouvernement et l'Église les entretiennent dans la superstition et l'ignorance. « On ne prêche jamais dans les églises de peur, à ce que disent les Moscovites, que par là on ne donne occasion aux esprits corrompus de semer des hérésies parmi le peuple. »

Cette infériorité manifeste de civilisation n'empêche pas les Moscovites d'avoir une très haute opinion d'eux-mêmes et de leur tsar. « Les Moscovites, qui n'ont aucune connaissance des autres royaumes, estiment leur nation au-dessus de toutes les

autres. » Les relations des ambassadeurs étrangers sont pleines de ridicules disputes de préséance. Les boïars qui sont envoyés à leur rencontre à la frontière de Livonie s'étudient à ne pas saluer et à ne pas descendre de cheval les premiers. L'audience du tsar dans la salle du Palais à facettes s'accompagnait d'un cérémonial humiliant pour les ambassadeurs. « La salle était assez grande, mais elle avait au milieu une grosse colonne qui en soutenait la voûte et en diminuait fort la beauté. On voyait de vieilles peintures sur les murs. Autour de la salle étaient disposés des bancs de bois, scellés dans le mur et couverts de tapis. Le tsar était assis dans un coin, sur un trône de vermeil. Au-dessus de sa tête pendait une image de la Vierge. Sur un banc à sa droite, il y avait un bassin, une aiguière et une serviette pour laver et essuyer sa main droite après que nous l'aurions profanée par nos lèvres quand il nous l'aurait présentée à baiser. »

Tableau de Moscou au XVIIe siècle. — Nous pouvons nous représenter assez exactement l'aspect général de la capitale d'après les plans à vol d'oiseau de Godounov (1600) et de Sigismond (1610), les gravures du voyage d'Olearius (1647), les dessins exécutés d'après nature des albums de Mayerberg (1661) et de Palmquist, ingénieur suédois qui fit un voyage d'études en Russie en 1674, enfin d'après une précieuse gravure du Français Pierre Picard qui grava en 1715 un grand panorama de Moscou[1]. C'est en s'aidant de ces documents que les historiens russes : Pylaev, Zabèline et les peintres-archéologues tels qu'Apollinaire Vasnetsov ont essayé de reconstituer la vieille Moscou (staraïa Moskva).

Les voyageurs étrangers diffèrent d'avis sur l'importance de la ville et le chiffre de sa population. « La ville de Moscou, écrit Mayerberg, a été autrefois très grande et très peuplée : mais ayant été plusieurs fois brûlée par accident, en 1570 par les Tartares et depuis encore en 1611 par les Polonais, elle est maintenant resserrée dans l'espace de 19 verstes de cir-

1. Ce grand panorama de Moscou en 8 planches dont il existe des exemplaires aux Archives des Affaires Etrangères et au Saint-Synode de Moscou est surmonté d'une inscription en latin : Caesarea Moscoviae Metropolis Moscua. Cf. Rovinski, *Dict. des graveurs russes*, II, p. 769.

cuit, elle a beaucoup moins d'habitants qu'auparavant. Comme ses maisons ont de vastes cours avec des jardins fruitiers et potagers et même des prairies, qu'elle a un très grand nombre d'églises et de chapelles, elle ne renferme pas tant de peuple que plusieurs se le sont figuré sur la considération de son étendue. »

Le noyau de la capitale est le *Kreml,* île triangulaire entourée d'un côté par la Moskva, de l'autre par la Neglinnaïa (non glaiseuse) que reliait un fossé artificiel. C'est une véritable ville qui comprend, outre les palais du tsar et du patriarche, de nombreux hôtels appartenant aux couvents (podvorié) ou aux principaux boïars (dvor). A l'intérieur de l'enceinte s'enchevêtre tout un lacis de ruelles tortueuses qui convergent vers la place Saint-Jean (Ivanovskaïa plochtchad) dominée par le clocher d'Ivan Veliki.

« Le quartier de Czargorod, écrit Miège vers 1660, est comme une ville à part, ayant un grand fossé avec une bonne muraille de pierre tout autour, qui le sépare du reste de la ville. Le czar y a deux palais, l'un de pierre bâti à l'italienne et l'autre de bois où il demeure ordinairement. Il y a aussi quantité de grandes maisons tant de pierre que de brique où le Patriarche et plusieurs boyars demeurent. Les églises y sont aussi toutes bâties de pierres et il n'y a que celles-là dans Moscou dont les clochers soient couverts de cuivre. » Si l'on en juge d'après la gravure de Picard, le Kreml, qui a été gâté depuis par les désastreuses adjonctions ou réfections de Catherine II et de Nicolas Ier, constituait encore au début du XVIIIe siècle un ensemble aussi homogène que la cité de Carcassonne.

Entre la citadelle des tsars, dont les églises aux coupoles dorées « brillent si fort qu'à peine ose-t-on les regarder quand le soleil luit, de peur d'en être ébloui » et le grand village en bois qui s'étendait à ses pieds, le contraste était frappant.

La *ville basse,* séparée de la ville haute par le vaste forum de la Place Rouge (Krasnaïa plochtchad), se divisait en trois quartiers principaux développés concentriquement autour du Kreml comme les cercles de l'aubier. Ces trois zones circulaires étaient séparées par des remparts en pierre ou en terre. Le

premier anneau portait le nom de *Kitaï Gorod* (la ville chinoise) : ce nom n'a rien de commun avec la Chine ou Cathay, mais serait emprunté à la ville natale de la tsarine Hélène Glinska, sa fondatrice. Au delà s'étendaient *Bêly Gorod,* la ville blanche aux murs de pierre, et *Zemliany Gorod,* la ville aux remparts de terre. Sur la rive droite de la rivière débordait, comme le Transtevere à Rome, un faubourg transmoscovien appelé *Zamoskvorêtché.*

Le Français Miège, qui accompagna à Moscou l'ambassade du comte de Carlisle, reproduit à peu près ces divisions : il distingue *Catay Gorod, Scorodom* et *Strelitza Sloboda.*

Catay ou *Kitaï Gorod* était par excellence le quartier du commerce. C'est là que se trouvaient la plupart des tavernes où se débitaient dans des pots de terre ou des mesures de cuivre les vins liquoreux du Midi (friajskia vina). Chaque corporation était groupée dans une rue spéciale : il y avait la rue des orfèvres, des potiers, des peintres d'icones, etc... Les barbiers exerçaient leur métier en plein air et la rue où ils opéraient était feutrée des dépouilles de leurs clients : les passants marchaient littéralement sur un tapis de cheveux.

C'est dans la Ville Blanche, *Bêly Gorod,* que s'était installée la fonderie de canons et de cloches dirigée par un maître fondeur de Nuremberg. Au delà, dans le quartier appelé *Skorodom* à cause de la rapidité avec laquelle on construisait les maisons, se trouvait le marché aux maisons de bois où l'on pouvait acheter pour quelques roubles un logis tout préparé. Les poutres étaient déjà assemblées. Il n'y avait qu'à les transporter sur l'emplacement choisi. Deux jours suffisaient pour les monter : il ne restait plus ensuite qu'à calfater les interstices avec de la mousse et l'acheteur pouvait prendre possession de son domicile.

Les mercenaires étrangers : Polonais, Lituaniens, Allemands, étaient relégués de l'autre côté de la Moskva, dans un faubourg palissadé de planches : la *Strêletskaia Sloboda.*

Tous ces quartiers étaient construits en bois. Les toits étaient en planches recouvertes parfois d'écorces de bouleau ou de touffes de gazon. Aussi, malgré la précaution qu'on prenait de ménager de larges espaces vides entre les maisons, la ville

était-elle « fort sujette aux embrasements ». « Il ne se passe pas de mois ou même de semaines, écrit Olearius, sans que quelques maisons et parfois, quand le vent est fort, des rues entières ne soient anéanties par le feu. Peu de temps avant notre arrivée, un tiers de la ville brûla. » On n'éteint pas les incendies avec de l'eau (car les pompes sont inconnues), mais à la hache. Les streltsy ont l'ordre d'abattre des ilots entiers de maisons pour que le feu s'éteigne faute d'aliment : à cet effet ils sont tenus de garder même de nuit la hache au côté. Ces procédés primitifs sont encore en usage dans tout l'Orient. Les sinistrés ne s'émeuvent pas outre mesure de ces incendies : car ils savent qu'ils n'ont qu'à aller au marché du Skorodom pour trouver des carcasses de maisons toutes prêtes.

Le bois entre même dans la construction des chaussées. Tous les voyageurs étrangers sont frappés par l'absence totale de pavage. « Au lieu d'un pavé de pierre, dit Miège, il n'y a que des gros rondins de sapins joints ensemble à travers les rues. » Aux yeux des Russes, une chaussée (mostovaïa) n'est qu'une sorte de pont (most) jeté sur un marécage. Les rues sont littéralement « pontonnées » de rondins posés les uns à côté des autres. Dans les endroits les plus fréquentés, pour atténuer les cahots et faciliter la circulation des voitures, on cloue des planches sur ce lit raboteux de poutres disjointes.

La sécurité des habitants n'est pas mieux assurée que leur confort. A la nuit tombante, les rues sont infestées de coupe-bourses et de malandrins qui se dissimulent sous les ponts et attaquent à l'improviste les passants attardés. Au dire des voyageurs du XVII[e] siècle, il n'était pas rare de voir flotter le matin à la surface des étangs des cadavres de noyés. Aussi, dès qu'a sonné le couvre-feu, le guet ferme les portes, relève les ponts-levis, tend des chaînes à travers les rues. Personne ne peut plus se promener ni sortir de la ville.

En somme, un grand village peu sûr dont les maisons en bois s'étendent concentriquement sur de larges espaces marécageux autour d'une colline fortifiée, résidence du tsar et du patriarche : tel est l'aspect de Moscou à la veille de la fondation de Pétersbourg.

Pénétration des influences occidentales en Moscovie. — Dans cette nation encore primitive et sa capitale si arriérée l'infiltration graduelle de la civilisation occidentale va amener un bouleversement profond. Par quels canaux pénètre cette influence?

Les missions d'ambassadeurs ou les caravanes de marchands qui se rendaient en Moscovie pouvaient choisir entre deux voies : la voie de terre à travers la Pologne, la voie de mer à travers la Baltique jusqu'à Riga ou Revel. Mais la Pologne était sans cesse en guerre avec la Moscovie et les Provinces Baltiques étaient aux mains des Suédois. C'est pourquoi l'ouverture d'une route directe entre l'Europe et Moscou, passant exclusivement sur territoire moscovite, est un événement d'une importance capitale dans l'histoire de la civilisation russe. Les deux autres facteurs qui contribuèrent le plus puissamment à l'occidentalisation de la Moscovie sont la création du faubourg des étrangers (nêmetskaïa sloboda) de Moscou et l'annexion de l'Ukraine ou Petite Russie qui depuis le xive siècle subissait l'influence civilisatrice de la Pologne.

1. *La route d'Arkhangelsk.* — C'est en 1553, sous le règne d'Ivan le Terrible, que pour la première fois un navire anglais sous le commandement du capitaine Chancellor pénétra dans le goulet de la Mer Blanche et vint jeter l'ancre à l'embouchure de la Dvina, devant un village palissadé dont les maisons en bois s'étaient groupées autour du couvent de Saint-Michel Archange. Ce village de l'Archange ou Arkhangelsk, qui ne tarda pas à prendre un grand développement, devait être pendant deux siècles et demi, jusqu'à la conquête des Provinces Baltiques et la fondation de Saint-Pétersbourg, l'unique fenêtre de la Russie ouverte sur l'Europe.

La route frayée par les marins anglais ne tarda pas à être suivie par les Hollandais et les Français. D'Amsterdam ou de Dieppe il était beaucoup plus avantageux d'aller directement à Arkhangelsk en contournant les côtes de la Norvège et le Cap Nord que d'emprunter le couloir de la Baltique monopolisé par les Allemands et les Suédois. En 1586, le Dieppois Jehan Sauvage aborde à « Archange » avec une petite caravane de marchands français. Les marchands hollandais jalonnent de leurs comptoirs la route d'Arkhangelsk à Moscou.

Le gros inconvénient de cette voie d'accès, c'est qu'elle n'était praticable qu'en été, la mer Blanche étant pendant les sept mois d'hiver prise par les glaces. Mais le trafic était organisé de façon à profiter à la fois de l'hiver et de l'été. Les



VOIES COMMERCIALES
entre MOSCOU et L'OCCIDENT
au XVIIe Siècle

navires étrangers arrivaient au mois de mai. On chargeait leurs marchandises sur des chalands qui remontaient le cours de la Dvina et de son affluent la Soukhona jusqu'à Vologda. Là on attendait l'hiver pour utiliser la route de traîneaux jusqu'à Moscou.

Les voyageurs et ambassadeurs étrangers rapportent les détails les plus pittoresques sur le trafic de cette route mi-fluviale mi-terrestre, qui drainait alors tout le commerce extérieur de la Moscovie. Jehan Sauvage nous dépeint le port d'Archange comme « un chasteau fait de mâts entrellassés et croisés sans clou ni cheville... et n'ont que une seule hache

à faire tout leur ouvrage et n'y a maistre maçon qui puisse faire une œuvre guère plus admirable qu'ils font ». Cet enclos palissadé sert d'entrepôt aux marchandises étrangères et aux produits russes : suifs, cuirs, cire, lin et chanvre que les Moscovites amènent de l'intérieur pour les vendre « à ceux qui en baillent de l'argent ». Pour transporter les marchandises à Moscou, les gabarres remontent la Dvina, que Sauvage dénomme « la rivière divine », jusqu'à une ville qui s'appelle Colmogrot (Kholmogory). « Quand les bateaux partent de Colmogrot, faut avoir toujours cent hommes pour les tirer et aler contre[1] et faut aller contre la marée jusqu'à Volgueda (Vologda) qui est une bonne ville et faut décharger les marchandises là : car les gabarres ne peuvent monter plus haut. Quand les marchands sont venus à Volgueda, ne font descharger leurs marchandises jusques à ce que le païs soit tout engelé et entrepris de glace : alors ils les font porter à Moscou par des petits chariots qui n'ont point de roues par desoubs, à cette fin qu'ils glissent mieux sur la glace. » Le trafic sur la rivière était tellement actif pendant la courte période de navigation, que notre Dieppois vit passer en deux mois « plus de 250 grandes gabarres toutes chargées ».

Ce commerce n'était encore qu'à son début en 1586. Au milieu du xviie siècle, il avait pris un essor considérable. La grande province septentrionale, qui était autrefois presque inhabitée à cause de la stérilité de son territoire, était devenue, au témoignage de Mayerberg (1661) « grâce à la commodité de son célèbre port de S.-Michel Archangel, florissante en habitants ». La Dvina, écrit-il, est toujours chargée d'un grand nombre de marchandises de toutes sortes : comme de cuirs de bœufs et d'élans, de chanvre, de poix-résine, de graine de lin, de peaux d'ours, de renards, de loups, de martes, de zebellines et d'autres animaux dont ceux du pays trafiquent avec les Hollandais et les Anglais qui se rendent là tous les ans en un certain temps de l'été; et qui leur donnent en échange des marchandises qu'ils apportent d'Espagne, d'Italie, de France, d'Angleterre, de Hollande et du Levant, comme des épices, du sucre, du

1. Miège s'étonne qu'on fasse remorquer les bateaux par des hommes et non par des chevaux. L'équipage du comte de Carlisle nécessita des équipes de 300 haleurs.

saffran, du hareng salé, du vin de Malvoisie, d'Espagne et de France, des étoffes de toutes sortes et de toutes couleurs, des toiles d'Hollande, des miroirs, des couteaux, des épées, des fusils, des pistolets, des mousquets, du cuivre, du plomb, de l'étain, des taffetas, des satins, des velours, des brocarts d'or et d'argent, des bas de laine, de coton et de soie, des perles, des diamants, des rubis, des saphirs, des améthystes, des topazes et enfin de grandes sommes d'or et d'argent monnayé... Et toutes ces choses étant amenées contre le cours de l'eau jusqu'à Vologda se conduisent en huit jours dans des traîneaux sur la neige jusques à Moscou. »

Miège certifie deux ans plus tard dans sa *Relation des trois ambassades de Monseigneur le comte de Carlisle* (1663), qu'en été, « c'est une chose prodigieuse de voir la foule de monde qu'il y a ordinairement et dans la ville et sur la rivière tant des gens du pays que des étrangers et surtout des Anglais, Hollandais, Hambourgeois : de manière que c'est proprement une foire continue d'environ trois ou quatre mois ».

Le port d'Arkhangelsk n'était pas seul à bénéficier de ce trafic intense. Les principales étapes de la route prélevaient leur large part de bénéfices. Les plus importantes étaient la vieille ville de Kholmogory, située un peu en amont d'Arkhangelsk, Oustioug, ancienne colonie novgorodienne au confluent (oust) de l'Ioug avec la Soukhona, et surtout Vologda et Iaroslavl sur la Volga.

Vologda était particulièrement bien situé : car c'est le point où les bateaux devaient rompre charge et où commençaient les transports par traîneaux. On raconte que le tsar Ivan le Terrible songeait à faire de cette ville la capitale de toute la Moscovie [1]. Il l'entoura d'une forte muraille avec de hautes tours à créneaux. Au milieu il éleva une magnifique cathédrale consacrée à la Vierge. Mais tandis qu'il visitait les travaux de l'église, une brique maudite se détacha de la voûte et tomba sur la tête du tsar. Alors il s'irrita, monta sur son bon cheval et retourna à Moscou, maudissant la ville et la rivière de

1. Rambaud, *La Russie épique*, p. 266.

Vologda. « Sous cette malédiction du tsar, chante une byline intitulée *La colère du tsar sur Vologda,* notre mère la terre humide trembla et avec elle trembla la colline qui porte la cité. Les marais devinrent fangeux; la Vologda au cours rapide devint une eau dormante, un marécage trouble et infect. »

Malgré la malédiction du Terrible, la ville continua à prospérer. En 1663 l'historiographe du comte de Carlisle vante son importance. « Elle est enceinte d'une muraille de pierre (ce qui est fort rare en Moscovie). Située au cœur du pays, à mi-chemin « entre Arcangel et Mosco », elle est particulièrement peuplée au commencement de l'hiver, quand les marchandises qui arrivent par eau d'Arcangel attendent que la saison permette de les transporter à Mosco « par la voie des traîneaux ». Un de ses faubourgs était exclusivement peuplé d'étrangers qui se livraient surtout au commerce du lin. L'ambassadeur hollandais Klenck eut la surprise d'y être fêté en 1675 par une vingtaine de ses compatriotes.

Il y avait également une colonie de Hollandais à Iaroslavl qui bénéficia au XVIe siècle à la fois de l'ouverture de la route de la Volga, dégagée par la conquête des khanats de Kazan et d'Astrakhan, et de l'ouverture de la route d'Arkhangelsk. Par la Volga elle commerçait avec l'Asie, par la Dvina avec l'Europe. De là le caractère à la fois asiatique et hollandais de la décoration des magnifiques églises construites par les marchands d'Iaroslavl dans la seconde moitié du XVIIe siècle. L'influence de l'art hollandais est visible dans le décor en carreaux de faïence et dans la composition des fresques qui ne sont souvent que des gravures hollandaises coloriées.

2. *La Nêmetskaïa Sloboda de Moscou.* — Jusqu'au XVIIe siècle les étrangers étaient très peu nombreux à Moscou. Noyés dans la masse de la population, ils finissaient par se russifier. Mais à partir du règne de Boris Godounov, leur nombre augmente rapidement. Dans la première moitié du XVIIe siècle il passe de 500 à plus de 1000. Cet accroissement s'explique par les nécessités de la politique moscovite. Pour s'emparer du littoral de la Baltique et de la Mer Noire : but constant de la politique des tsars, il fallait avoir une armée bien instruite et bien équipée et pour entretenir une armée régulière, il était indis-

pensable de développer le commerce et l'industrie. C'est pourquoi les tsars prirent à leur service des mercenaires et des instructeurs étrangers afin d'organiser leur armée sur le modèle des armées de l'Europe occidentale. En même temps pour fabriquer des canons et des munitions, ils faisaient appel aux capitalistes et aux ingénieurs de l'Occident. En 1632 un Hollandais, André Vinius, obtint un privilège pour la fondation et l'exploitation d'usines métallurgiques et créa les célèbres fonderies de Toula qui permirent à la Russie de se passer des Suédois[1].

Le peuple et le clergé voyaient d'un mauvais œil la multiplication de ces hérétiques. Leurs temples luthériens ou calvinistes voisinaient avec les églises orthodoxes. Ce scandale ne pouvait être toléré. Olearius raconte à ce propos deux anecdotes typiques. Le tsar Alexis passait un jour devant une église : il se signa, la prenant pour une église orthodoxe. C'était un temple protestant. Afin d'éviter dorénavant pareille méprise, le tsar ordonna de la démolir et de la reconstruire dans un quartier plus éloigné. — Pour n'être pas raillés et insultés par les gens du peuple, les étrangers résidant à Moscou avaient coutume de porter des habits à la russe. Or il arriva qu'au cours d'une procession, le patriarche bénit par mégarde des Allemands mêlés aux fidèles orthodoxes. Furieux d'apprendre que ces hérétiques lui avaient volé une bénédiction qui ne leur était pas destinée, il leur fit interdire de porter le costume russe. On devine l'embarras de ces malheureux qui furent obligés de se claquemurer dans leurs maisons en attendant qu'on leur eût confectionné de nouveaux vêtements.

Cette campagne d'excitations xénophobes aboutit en 1652 à un oukaze du tsar Alexis qui interdisait aux étrangers d'habiter à l'intérieur de Moscou et les reléguait dans un faubourg aux portes de la ville, sur les bords d'un petit affluent de la Moskva, la Iaouza. Ceux qui possédaient des maisons en bois les firent démonter et reconstruire dans le faubourg qui leur était assigné et qui prit le nom de *Novaïa inozemnaïa sloboda* (nouveau

1. Le magnifique portrait gravé d'André Vinius (*L'homme aux pistolets*), par Cornelis Visscher est reproduit par Rovinski dans son *Dictionnaire des portraits russes gravés*.

faubourg étranger) ou de *Nêmetskaïa sloboda* (faubourg allemand)[1].

Cette appellation ne signifie nullement que tous ces étrangers étaient de nationalité allemande. Le mot de *Nêmtsy*, dérivé de nêmoï, muet, désigne en russe tous les étrangers qui ne parlent pas la langue du pays. C'est l'équivalent de ce qu'étaient les *Barbares* pour les Grecs : or, selon la définition de Nicolas Oresme, sont Barbares « tous ceulz qui sont de estrange langue. » A côté des Allemands on y trouvait des Hollandais, des Écossais et même quelques Français.

La religion dominante de la sloboda était le protestantisme. Le catholicisme était suspect par haine du pape qui s'entêtait dans son rêve d'union des deux Églises et surtout à cause de l'aversion des Russes contre les Polonais. Aussi les catholiques se virent-ils refuser l'autorisation d'ouvrir à Moscou une église de leur confession. Au contraire le gouvernement se montrait assez tolérant pour les protestants qui ne faisaient pas de prosélytisme et dont le culte différait trop profondément du culte orthodoxe pour amener des conversions[2].

Le résultat de cet isolement de la population étrangère de Moscou dans un faubourg à part, comparable aux ghettos juifs ou aux concessions européennes des villes chinoises, fut exactement le contraire de ce qu'escomptaient les xénophobes moscovites. La fusion avec la population russe fut enrayée. Mais l'influence occidentale ne fit que croître. Cette ville étrangère accolée à la capitale de l'empire moscovite devait fatalement la contaminer et à la longue la modeler à son image. C'est là que Pierre le Grand s'initia à la vie européenne. En 1692 il y fit construire un magnifique palais « afin d'inspirer à ses boïars un goût meilleur en architecture ».

La sloboda étrangère de Moscou est en somme la première

1. Ce faubourg s'appelait d'abord Kokoui : corruption de « Guck hie » (regarde par là). Mais comme ce nom prêtait en russe à un calembour obscène, les étrangers demandèrent au tsar de le débaptiser.

2. « Les Moscovites, écrit Mayerberg, ont la hardiesse de se vanter qu'ils sont les seuls chrétiens et d'appeler païens tous ceux qui suivent la doctrine de l'église romaine. Et ils ont puisé des Grecs une si grande aversion pour le pape qu'ils n'ont jamais voulu permettre aux catholiques l'usage libre de leur religion dans Moscou; et ils l'accordent facilement aux Luthériens et aux Calvinistes parce qu'ils savent qu'ils s'en sont séparés. »

ébauche de Saint-Pétersbourg et on peut difficilement exagérer son influence et son rayonnement sous les règnes du tsar Alexis Mikhaïlovitch et de ses fils. Comme Arkhangelsk elle devait être victime de la fondation de Pétersbourg. Au commencement du XVIIIe siècle, marchands d'Arkhangelsk et étrangers de la sloboda moscovite émigrèrent les uns et les autres, par ordre ou par intérêt, dans la nouvelle capitale, qui devint le principal point de contact de la Russie avec l'Europe.

3. *L'annexion de la Petite Russie.* — L'oukaze qui prescrivait la concentration des étrangers dans la Nêmetskaïa sloboda est de 1652; le traité de Pereiaslav, qui stipulait le rattachement de l'Ukraine à la Moscovie, est de 1654. Ces deux dates si rapprochées prennent une importance majeure dans l'histoire de l'occidentalisation de la Russie.

On sait dans quelles conditions se fit l'union de la Petite et de la Grande Russie ou pour mieux dire, de la Russie de Kiev avec son ancienne colonie. L'Ukraine ne fut pas conquise par la Moscovie. Elle se plaça spontanément sous son protectorat en réservant formellement toutes ses libertés. L'hetman des Cosaques Zaporogues, Bohdan Khmelnitski avait le choix entre trois suzerains : le sultan de Turquie, le roi de Pologne, le tsar de Russie. C'est surtout pour des raisons religieuses qu'il opta pour ce dernier. Le sultan était musulman (bousourmane), le roi de Pologne catholique; seul le tsar de Moscou était orthodoxe (pravoslavny). C'est ainsi que l'Ukraine de la rive gauche du Dnêpr avec l'enclave de Kiev sur la rive droite passa sous la protection, puis sous la domination de la Moscovie, qui en reçut un considérable accroissement de force.

Les pays de la rive droite du Dnêpr demeurèrent sous la domination polonaise jusqu'aux partages de la Pologne. Mais l'Ukraine orientale et sa capitale Kiev avaient eu le temps, pendant la longue période de séparation de la Grande et de la Petite Russie, de subir profondément l'influence de la civilisation polonaise, beaucoup plus avancée que la civilisation moscovite. Et c'est pourquoi l'acquisition de l'Ukraine est peut-être un événement encore plus important au point de vue de l'histoire de l'art et de la littérature qu'au point de vue politique. Avec les Petits Russiens, c'est la civilisation polonaise, tout

imprégnée de culture latine, qui pénètre à Moscou. A l'Académie ecclésiastique de Kiev, le latin était la langue de l'enseignement. L'imprimerie y était connue dès le xve siècle, alors qu'elle n'apparaît pas à Moscou avant 1564[1]. Aussi les Moscovites font-ils appel aux savants et aux artistes de Kiev pour les initier aux progrès de l'Occident. C'est un Petit Russien, Siméon Polotski, qui devient précepteur des enfants du tsar Alexis. C'est un Polonais Stanislas Loputski qui dirige l'atelier de peintres de l'Oroujeïnaïa Palata. Le style baroque polonais triomphe dans l'architecture. L'église de Doubrovitsy construite en 1690 par le boïar Golitsyne est beaucoup plus polonaise que moscovite.

Ainsi les Petits Russiens (Malorossy), si nombreux à Moscou à la fin du xviie siècle qu'une rue portait le nom de « *Marosseïka* » contribuent puissamment en même temps que les étrangers de la « *Nêmetskaia sloboda* » à rapprocher la Moscovie de l'Occident. Par la Marosseïka pénètrent les influences polonaises et catholiques, par la Nêmetskaïa sloboda l'esprit de l'Europe germanique et protestante.

La résistance des slavophiles. — Dans un milieu aussi peu éclairé, aussi méfiant à l'égard des étrangers, aussi hostile aux nouveautés, ces progrès ininterrompus des idées et des mœurs occidentales devaient inévitablement provoquer une violente réaction. Le fanatisme religieux et les intérêts des marchands moscovites, lésés par la concurrence étrangère, se coalisèrent contre ces intrus.

En 1646 les marchands russes présentent au tsar une supplique (tchelobitié) pour protester contre les privilèges des marchands étrangers. Les Anglais, gémissent-ils, ont installé des comptoirs non seulement à Arkhangelsk, mais encore à Kholmogory, à Vologda, à Iaroslavl, à Moscou : en sorte qu'ils se passent complètement des intermédiaires russes. Ils échappent aux droits

1. En 1607 Margeret pouvait encore dire des Moscovites : « Presque tous leurs livres sont escrits à la main, fors quelques Bibles et Nouveaux Testaments qu'ils ont de Pologne, lesquels sont imprimés. Car il n'y a que dix ou douze ans qu'ils ont appris à imprimer et sont encore pour le jourdhuy les livres escrits plus recherchés que les imprimés. »

de douane, monopolisent certains articles, corrompent les fonctionnaires, espionnent partout en Russie. Il faut leur interdire tout commerce à l'intérieur du pays et les obliger à vendre et à acheter leurs marchandises à Arkhangelsk. « Tsar miséricordieux, aie pitié de nous, marchands de tout l'Empire russe : vois notre misère; ne nous laisse pas réduire à la mendicité et ne permets pas aux étrangers de nous arracher le pain de la bouche. » Cette imploration fut exaucée. En 1649 un oukaze supprime les privilèges dont jouissaient les marchands anglais.

Ce nationalisme exaspéré gagne même des Slaves non Russes élevés à l'école de l'Occident. Le Serbe Krijanitch, un des esprits les plus cultivés de l'époque, proteste contre l'intrusion des étrangers qui exploitent la Russie et s'efforcent de monopoliser à ses dépens le commerce avec la Perse : c'est, dit-il, une vraie peste pour le pays.

Mais cette opposition chauvine est surtout attisée par le clergé qui se croit seul en possession de la vraie foi et fulmine tour à tour contre les Grecs, les Catholiques et les Luthériens. La crise du *Raskol* qui éclate en 1664 n'est que la forme religieuse de ce nationalisme. Le patriarche Nikon, « l'ami des Grecs », prétendait corriger les livres religieux conformément aux textes originaux grecs. Les Vieux Ritualistes ou Vieux Croyants (Staroobriadtsy ou Starovêry), obstinément fidèles aux rites de leurs ancêtres, considérèrent ces corrections comme des herésies et s'insurgèrent contre le patriarche. Le Concile de Moscou excommunia en 1667 ces indociles. Mais ils préférèrent subir les persécutions de l'Église officielle plutôt que de capituler. « De nouveaux docteurs, s'écriait le protopope Avvakoum, le champion le plus ardent des Vieux Croyants, prétendent nous enseigner une nouvelle religion, comme si nous étions des Mordves ou des Tchérémisses, ne connaissant pas Dieu. Sans doute nous devrions nous faire baptiser une seconde fois, jeter nos saints hors de l'église : et ainsi des étrangers se moquent de nous, disant que nous ne connaissions pas jusqu'à présent la foi chrétienne. »

Cette hostilité entre les Vieux Croyants et l'Eglise officielle provoque une crise dans l'architecture et la peinture russes qui cherchent péniblement leur voie entre la tradition byzantine et

les innovations venues de l'Occident. Mais l'esprit nouveau finit par renverser comme une vague irrésistible toutes les digues fragiles que le traditionalisme moscovite essaie de lui opposer.

Le triomphe des « Occidentaux ». — Les tsars eux-mêmes et les plus cultivés de leurs boïars passent à l'ennemi et se font les complices des novateurs. Alexis Mikhaïlovitch introduit des peintres étrangers à l'Oroujeïnaïa Palata qui jouait à la fois le rôle de l'Académie Royale de Peinture et des ateliers des Gobelins sous Louis XIV.

Le logis du boïar Artamon Matvêev, dont le tsar épousa en secondes noces la nièce Nathalie Narychkine, mère de Pierre le Grand, était décoré et meublé à l'européenne. Vasili Vasilievitch Golitsyne (1643-1715), l'amant et le ministre de la régente Sophie, sœur de Pierre le Grand, était un type accompli d'Européen. Il parlait le latin couramment et l'écrivait avec élégance. Dans sa bibliothèque figuraient des livres latins, polonais et allemands. Il fréquentait la Nêmetskaïa Sloboda et habitait une maison à la française, ornée de meubles précieux, de hautes glaces, de tentures des Gobelins et de tableaux.

Les familiers de Pierre le Grand, Patrick Gordon, chef de la colonie écossaise de la Sloboda, le Suisse François Lefort se créent le même cadre d'existence fastueuse. Lefort habite sur les bords de la Iaouza une vaste maison en briques élégamment meublée dans le goût français, sorte de casino qui devient le rendez-vous des habitants du faubourg. La salle à manger est tendue en cuir de Cordoue, la chambre à coucher tapissée en damas jaune « avec un lit haut de trois aunes et une garniture de rouge éclatant ». On y voit jusqu'à une galerie de tableaux. Le tsar y fréquente volontiers et y dîne jusqu'à deux et trois fois par semaine.

En 1698, Pierre le Grand fit incognito un premier voyage en Europe : événement d'autant plus mémorable que dans la vieille Russie, un voyage à l'étranger était flétri comme une désertion. Il passa par Riga, Kœnigsberg, resta huit jours à Saardam qui était à cette époque un centre actif de constructions navales, visita à Amsterdam les grands chantiers de la Compagnie des Indes Orientales. De là il passa à Londres, où il se laissa peindre par Kneller, élève de Rembrandt et de Ferdi-

nand Bol[1]. Il comptait rentrer par Venise. Mais il fut rappelé précipitamment à Moscou par la révolte des Strêltsy.

Tel est le milieu dans lequel se développe l'art russe de la seconde moitié du xviie siècle : art de transition, partagé entre des influences contradictoires qui ne lui permettent pas de produire des chefs-d'œuvre d'une unité de style comparable à la peinture novgorodienne du xve siècle ou à l'architecture moscovite du xvie siècle, mais qui en revanche l'acheminent vers des destins nouveaux.

1. Ce portrait est conservé à Hampton Court.

CHAPITRE II

L'ARCHITECTURE BAROQUE EN UKRAINE ET A MOSCOU.

Né en Italie et répandu ensuite dans tout l'Occident, le *style baroque* a été transmis à Moscou par Kiev. C'est donc par la capitale de l'Ukraine qu'il faut commencer l'étude de l'architecture baroque en Russie.

1. *Le style baroque ukrainien.* — Depuis la chute de la grande principauté de Kiev au XIIe siècle, toute vie artistique avait cessé en Ukraine. Après un sommeil de cinq siècles, l'architecture se réveille. Mais entre les nouveaux monuments et les anciens, la solution de continuité est absolue. Pendant le long espace de temps qui sépare l'époque d'Iaroslav de l'époque de Mazépa [1], les traditions byzantines étaient complètement tombées en désuétude. La nouvelle architecture ukrainienne du XVIIe siècle ne se rattache donc par aucun lien aux monuments byzantins de Kiev. Elle prend modèle sur l'architecture baroque de l'Occident propagée en Orient par la Pologne catholique.

Les églises ukrainiennes de style baroque se divisent en deux groupes. Les unes conservent, tout en étant revêtues d'ornements baroques : pilastres, corniches, niches, frontons, etc..., le plan des églises byzantines à trois ou cinq coupoles. Les autres adoptent franchement le plan basilical des églises catholiques polonaises. La façade occidentale est généralement flanquée de deux tours. Les frontons ondulés en volutes et les cartouches chantournés forment le principal élément de la décoration. Les fûts des pilastres et des colonnes sont richement ornés.

La plus ancienne église ukrainienne de style baroque est

(1) L'orthographe usuelle de Mazeppa avec deux p est une transcription fautive.

l'église-forteresse de Soutkovtsi en Podolie. Elle est construite sur plan crucial aux extrémités arrondies et couverte d'un toit escarpé à deux versants qui se termine sur la façade par un fronton à gradins.

Un grand nombre de vieilles églises qui menaçaient ruine furent restaurées dans le courant du XVIIe siècle. A Kiev, l'église de la Dormition fut sauvée en 1614 par l'architecte italien Sebastiano Bracci. Le métropolite Pierre Mohila, orthodoxe zélé, se distingua par son activité réparatrice : c'est lui qui consolida l'ancienne cathédrale Sainte-Sophie et qui restaura tant bien que mal les autres églises de Kiev avec des matériaux de fortune [1].

L'hetmanat d'Ivan Mazépa marque l'apogée de l'architecture baroque d'Ukraine. Il y a peu de monuments de cette époque qui ne soient timbrés de ses armoiries : un T renversé accosté d'un croissant et d'une étoile à six rais. Une curieuse gravure qui lui fut dédiée par Ilarion Migoura, archidiacre de la lavra Petcherskaïa, nous permet de reconnaître aisément toutes les églises de Kiev construites ou restaurées par le vaniteux hetman. L'*église de l'Épiphanie* (Kievo-Bratskaïa Bogoïavlenskaïa tserkov) et la *cathédrale Saint-Nicolas* (Voenno-Nikolski sobor) ont été construites par l'architecte Osip (Joseph) Startsev, que Mazépa fit venir de Moscou. Les plans des deux églises sont presque identiques. Elles affectent la forme d'une basilique occidentale à trois nefs, avec un transept et trois absides : une coupole s'élève sur la croisée et deux tours flanquent la façade. L'influence occidentale se révèle non seulement par le plan, mais par la décoration des portes et des fenêtres, l'ornementation des demi-colonnes et des chapiteaux.

L'iconostase de Saint-Nicolas est d'une richesse inouïe : c'est une énorme cloison ajourée en bois sculpté et doré, ornée avec une folle exubérance de feuillages, de fleurs, de grappes de raisin. Il y a dans ce décor fastueux plus de richesse que de raffinement.

1. *Poutechestvié Antokhiïskavo patriarkha Makaria v. Rossiou v poloviné 17-vo véka spisannoe evo synom arkhidiakonom Pavlom Aleppskim* (Voyage du patriarche d'Antioche Macaire en Russie au milieu du XVIIe siècle, rédigé par son fils l'archidiacre Paul d'Alep).

La troisième église, figurée sur la gravure de Migoura avec les armes de Mazépa, est l'*église de Tous les Saints* (Vsêkh-sviatskaïa tserkov), au-dessus de la porte nord de la célèbre lavra Petcherskaïa. C'est une église à cinq coupoles sur plan crucial, petite, mais gracieuse. Elle est enrichie de pilastres, de frontons et de colonnettes qui encadrent les fenêtres, de niches de forme variée.

Non content de construire des églises neuves, l'hetman restaura nombre de vieilles églises qui tombaient de vétusté. Il fit dorer vers 1696 les coupoles de la grande église du monastère Petcherski et entoura d'une enceinte la cité conventuelle des Catacombes. C'est à lui qu'est dû l'aspect extérieur actuel de *Sainte-Sophie*, qui est tout autant une cathédrale baroque qu'une église byzantine. Il fit ajouter deux chapelles et percer des fenêtres ornées de colonnes torses et de frontons en forme de kokochnik. Le campanile isolé, orné de colonnes, de pilastres et d'ornements en stuc appartient au milieu du XVIII[e] siècle, sauf l'étage supérieur et la coupole bulbeuse qui sont des adjonctions du XIX[e] siècle.

En somme, le style baroque polonais n'a laissé en Ukraine aucune œuvre de premier ordre. Ce style emphatique et surchargé, dénué de tout accent religieux, convient mal aux églises orthodoxes. Manié par des architectes grossiers, sans expérience et sans traditions, il sombre dans le mauvais goût. Mais ces monuments, si peu attrayants pour l'artiste, ne sauraient être négligés par l'historien. Le baroque ukrainien a engendré le baroque moscovite et nous retrouverons le « *style Mazépa* » dans les églises moscovites de la fin du XVII[e] siècle.

*
* *

2. *Le style baroque à Moscou.* — Le style Renaissance, simple revêtement décoratif, n'avait produit rien d'original en Moscovie. Au contraire le style baroque, qui pénètre par l'intermédiaire de l'Ukraine et de la Pologne, prend à Moscou un caractère particulier. Le « baroque moscovite » n'est pas une copie du baroque allemand ou italien. Sans doute il emprunte

ses motifs aux recueils gravés (kounchty) introduits par les Allemands. Mais il crée, sous l'influence de l'architecture en bois de l'Ukraine, un type populaire d'église à étages, dont on ne trouverait l'équivalent dans aucun autre pays d'Europe

Malheureusement l'oukaze de Pierre le Grand du 9 octobre 1714 arrête net tous les travaux en cours à Moscou et dans le reste de la Russie afin d'accélérer les constructions de la nouvelle capitale. Le baroque moscovite fut ainsi brutalement arrêté dans son développement.

En dépit des entraves apportées par les prescriptions de l'Église, hostile à toute innovation, la seconde moitié du xviie siècle a été une des périodes les plus fécondes de l'ancienne architecture moscovite. Moscou et ses environs immédiats se sont enrichis à cette époque d'un grand nombre d'édifices dont quelques-uns sont de premier ordre.

Voici la liste des principaux monuments de cette époque, classés par ordre de date :

1. *Église de la Vierge de Géorgie,* construite en 1628, mais considérablement agrandie en 1653.

2. *Cathédrale de la Résurrection du monastère de la Nouvelle Jérusalem*, 1657-1685, œuvre de prédilection du patriarche Nikon.

3. *Église de la Trinité à Ostankino*, 1668.

4. *Teremok du monastère Kroutitski,* vers 1670.

5. *Église Saint-Grégoire de Néocésarée,* 1679.

6. *Église Saint-Nicolas Grande Croix.*

7. *Église de la Vierge du Miracle à Doubrovitsy,* 1690.

8. *Église de l'Intercession de la Vierge à Fili*, 1693.

9. *Tour Soukharev,* 1692-1695.

10. *Tour Menchikov*, 1705-1707.

Si nous examinons cette série de monuments qui jalonnent la dernière phase de l'architecture moscovite avant l'ère pétrovienne, le premier trait qui saute aux yeux est la disparition totale des églises en pyramide. Les pyramides ne sont plus tolérées que sur les porches et les clochers. Sur le corps de l'église les cinq coupoles deviennent obligatoires; mais posées sur des voûtes d'arêtes déjà surchargées de kokochniki, elles ne jouent plus qu'un rôle décoratif.

L'*église de la Vierge de Géorgie* (Khram Grouzinskoï Bojieï Materi), dont le magnifique porche est coiffé d'une pyramide à huit pans, marque la transition au nouveau style officiel. L'initiateur de la réforme, le célèbre patriarche Nikon, fit construire lui-même, à 50 verstes de Moscou, le vaste couvent de la Résurrection (Voskresenski), auquel il donna le nom de *Nouvelle Jérusalem.* L'église principale fut calquée sur le modèle du temple de Jérusalem; les environs du monastère reçurent des appellations empruntées aux Lieux Saints : c'est ainsi que la rivière Istra devint le Jourdain; un ruisseau dont le lit fut creusé près du couvent fut nommé Cédron; une colline proche reçut le nom de Mont Thabor et les villages voisins furent baptisés Nazareth, le Champ du Potier. Le patriarche avait fixé lui-même l'emplacement de sa sépulture à un endroit correspondant au tombeau du roi-pontife Melchisédec à Jérusalem.

Le monument le plus typique de cette période est l'*église d'Ostankino,* construite en 1668 sur le domaine des boïars Cheremetev (pl. LXXIII). Les cinq coupoles pressées, juchées sur de minces tambours, se dressent par-dessus deux rangées de kokochniki « en chevauchement » qui semblent les porter sur leurs épaules; les corniches à balustres, les riches encadrements des fenêtres et des portails sont conçus dans le goût baroque.

La même prédilection pour un style fleuri, d'une exubérante richesse, s'affirme dans l'*église Saint-Grégoire de Néocésarée* (Neokessariiski), construite en 1679 aux frais du tsar Alexis Mikhaïlovitch. Cette intéressante église, très prisée des contemporains qui l'avaient surnommée *la Belle* (Krasnaïa), est bariolée de couleurs vives; les ornements se détachent sur un fond rouge. La corniche est décorée d'une magnifique frise en céramique. Le même système de décoration en faïences, introduit par le patriarche Nikon dans son couvent de la Nouvelle Jérusalem, se retrouve dans le charmant *Teremok de l'ancien monastère Kroutitski*, qui doit son nom à la colline escarpée (kroutoï) sur laquelle il est perché.

Vers 1670, on voit disparaître les kokochniki, ces rangées d'arcs en encorbellement qui depuis le commencement du XVIe siècle faisaient pour ainsi dire partie intégrante de l'architecture moscovite. Les tambours des coupoles s'implantent

désormais directement sur le toit à quatre versants des églises comme de vulgaires tuyaux de cheminée. A quoi tient la suppression de cet ornement traditionnel? Il ne semble pas qu'il y ait eu ici intervention de l'Église officielle. Le plus vraisemblable est que les architectes se laissèrent guider par des raisons d'économie : les feuilles de fer battu assemblées à rivets qui remplacent à cette époque les couvertures en plomb soudé se prêtaient mal aux courbes des kokochniki et étaient difficiles à remplacer. On préféra renoncer à ces coûteux encorbellements. Au surplus, les formes nouvelles introduites à la fin du XVIIe siècle dans l'architecture moscovite par l'intermédiaire de l'Ukraine n'étaient guère compatibles avec ce décor.

Moscou emprunte à l'Ukraine la disposition des trois coupoles d'est en ouest ou des cinq coupoles en forme de croix en même temps qu'une tendance au verticalisme qui s'affirme dans des constructions à étages (iarousnost).

La jolie église de *Saint-Nicolas Grande Croix* (Bolchoï Krest) dans le quartier de Kitaï Gorod, qui doit cette appellation à une grande croix-reliquaire que les fondateurs, des marchands du nom de Filatiev, avaient fait vœu d'y placer, rappelle par la décoration de sa façade (pilastres superposés, niches) le « style franc » de la cathédrale de l'Archange. Les porches sont ornés de cartouches et d'arcs bilobés à clefs pendantes.

Mais cette décoration est presque sobre si on la compare à un singulier édifice des environs de Moscou : l'église du village de *Doubrovitsy* construite en 1690 sur une terre du prince Vasili Golitsyne[1] (pl. LXXV). C'est une église en pierre blanche, sur plan carré inscrit dans un quadrilobe, qui présente l'aspect d'une haute tour-lanterne percée de trois rangées de fenêtres et sommée d'une couronne ajourée. Par une anomalie unique dans l'art russe depuis les églises souzdaliennes du XIIe siècle, l'église de Doubrovitsy est entièrement recouverte, à l'intérieur comme à l'extérieur, de sculptures décoratives d'une exécution grossière. Un fantastique iconostase, orné d'une profusion de pampres, de coquillages, est à l'unisson de cette orgie. Il n'y a là rien de

1. Krasovski, *Bulletin de la Commission archéologique*. 34e liv.

russe, ni dans les formes ni dans la décoration. Le prince Golitsyne, qui était d'éducation tout européenne, eut certainement recours à des architectes étrangers. On suppose que les travaux auraient été dirigés par un certain Tessing qui est peut-être Nicodème Tessin, l'élève de Bernini, architecte du château royal de Stockholm, auquel Pierre le Grand demanda plus tard les plans d'une cathédrale pour Pétersbourg. Quoi qu'il en soit, cette tour-lanterne ciselée comme un gigantesque hochet d'ivoire ne rentre pas dans la tradition architecturale de Moscou. C'est une simple curiosité, *folie* d'un boïar féru d'occidentalisme qui voulait rivaliser avec les grands seigneurs polonais.

Si la tour-lanterne de Doubrovitsy sent le style jésuite polonais, l'église à étages de *Fili* (pl. LXXIV), construite trois ans plus tard, en 1693, par le boïar Lev Kirillovitch Narychkine, oncle de Pierre le Grand, dérive visiblement des églises en bois de l'Ukraine. Ici l'effet décoratif est obtenu avec un minimum d'ornementation. L'église est surélevée sur une haute terrasse (podklêt) à laquelle on accède par trois escaliers monumentaux. Le plan est en forme de croix aux extrémités arrondies. Sur cette large base sont superposés plusieurs prismes octogonaux qui vont en s'amenuisant jusqu'à la petite coupole terminale. Les fenêtres sont surmontées de frontons rompus, en forme de crêtes de coq (pêtouchye grebechki). La sihouette générale, qui évoque les tours à étages de la Chaldée, de l'Inde et de la Chine, est d'une puissante harmonie. C'est la tentative la plus heureuse qu'aient faite les architectes russes pour remplacer les églises en pyramide proscrites par le patriarche.

A la même époque appartient la *tour Soukharev* (Soukhareva bachnia) élevée par Pierre le Grand en l'honneur d'un régiment commandé par le stolnik (échanson) Soukharev, sous la protection duquel le jeune tsar avait pu se réfugier pendant la révolte des Strêltsy à la lavra Saint-Serge. Elle se dresse au-dessus d'une porte de l'enceinte de Zemliany Gorod.

La *tour Menchikov*, construite de 1705 à 1707 par Ivan Petrovitch Zaroudny, devait surpasser en hauteur non seulement la tour Soukharev, mais Ivan Veliki. Le prince Menchikov la dota d'un carillon qu'il acheta en Angleterre. Mais la construction

de son palais d'Oranienbaum lui fit oublier son église de Moscou. En 1723 un incendie détruisit l'étage supérieur en bois et la flèche sommée d'une statue en cuivre de l'archange Gabriel. C'est, comme l'église de Fili, une construction de pur style ukrainien. Sur une base cruciale s'élève une tour à étages composée d'un carré surmonté de trois octogones. Les frontons semi-circulaires sont percés de fenêtres ovales. D'énormes contreforts chantournés en forme de volutes encadrent les colonnes du portail.

Ce style baroque ukraino-moscovite marque le terme de l'évolution de l'architecture dans la vieille Russie. L'oukaze de 1714 interdisant les constructions en pierre dans toute la Russie, à l'exception de Saint-Pétersbourg, paralysa pour un demi-siècle l'architecture moscovite, qui ne renaîtra que sous le règne de Catherine II.

CHAPITRE III

L'ARCHITECTURE DE LA HAUTE VOLGA.

Jusqu'au milieu du XVIIe siècle la vie artistique de la Moscovie était restée concentrée dans la capitale. A partir de 1650 ce monopole est menacé par un centre provincial très actif qui se crée sur les bords de la haute Volga. Il semble que l'architecture moscovite revienne à son berceau : l'antique Souzdalie. Mais les foyers de l'art nouveau ne sont plus les capitales déchues de l'époque prémongole : Souzdal ou Vladimir. L'activité architecturale se transporte dans deux villes qui sont l'une la métropole ecclésiastique et l'autre la métropole commerciale de la région : Rostov et Iaroslavl.

L'art de la haute Volga mérite d'être étudié, non seulement à cause du nombre de ses monuments, mais de leur frappante originalité. Il est, comme toutes les Ecoles provinciales, essentiellement conservateur et se montre plus réfractaire que l'art moscovite aux influences d'ailleurs plus lointaines du style baroque polonais et ukrainien. Iaroslavl et Rostov sont comme les forteresses où l'art national se retranche pour livrer un dernier combat à l'art d'Occident qui s'apprête à balayer tout ce qui subsiste des traditions byzantines.

1° **Les églises d'Iaroslavl.** — Iaroslavl est la ville la plus riche après Moscou en monuments d'architecture russe de la seconde moitié du XVIIe siècle. Ses églises sont même plus vastes et plus somptueusement décorées que celles de la capitale. A quoi tient ce subit essor d'une ville qui jusqu'alors n'avait joué qu'un rôle très effacé dans l'histoire de l'art russe?

Fondé au XIe siècle par Iaroslav le Sage, au confluent du Katorosl et de la Volga, Iaroslavl avait été dès le moyen âge un centre de culture. C'est dans la bibliothèque d'un de ses monastères qu'on a retrouvé le manuscrit du *Dit de la bataille d'Igor*. Mais en 1237 la ville fut ruinée par les Tatars. Elle ne se releva qu'au XVIe siècle, à l'époque d'Ivan le Terrible qui y déporta toute une colonie de marchands novgorodiens et ouvrit à son commerce la double voie de la Mer Blanche et de la Mer Caspienne. Par Kazan et Astrakhan, les marchands d'Iaroslavl commerçaient avec la Perse et l'Orient : par Vologda et Arkhangelsk, ils entretenaient des relations avec l'Europe. Les Anglais ouvrent à Iaroslavl une factorerie et un chantier de constructions navales. Puis viennent les Hollandais et les Allemands, plus tard les Français et les Espagnols.

Cette prospérité économique explique l'intense activité architecturale qui règne dans la capitale de la haute Volga. A partir de 1620 on voit s'élever coup sur coup 40 églises en pierre dont beaucoup surpassent celles de Moscou. Une véritable folie de construction s'empare des communautés religieuses, qui consacrent toutes leurs ressources à l'embellissement de la cité. Partout règne une activité fiévreuse : les briquetiers moulent des piles de briques dans leurs fosses (na iamakh)[1], des artels de peintres couvrent les murs encore humides des églises d'un tapis bariolé de fresques. Les marchands enrichis mettent leur orgueil à construire de belles églises. L'histoire des monuments d'Iaroslavl est liée aux noms de ces petits Médicis. C'est ainsi que l'église du prophète Élie fut élevée aux frais de riches lapidaires, les frères Skripine qui faisaient le commerce de perles et de pierres précieuses non seulement avec Moscou, mais avec l'Occident.

Un incendie ravagea la ville en 1658, anéantissant 29 églises, 3 monastères, 1.480 maisons, les murailles et les tours de l'enceinte. Mais ce désastre vite réparé ne fit que stimuler l'activité des constructeurs et donner plus d'homogénéité à l'architecture. Presque tous les édifices religieux d'Iaroslavl se placent entre

1. Le tsar Alexis Mikhaïlovitch accorde l'autorisation de construire une briqueterie pour fabriquer les briques nécessaires à la construction de l'église Saint-Jean Baptiste du faubourg de Toltchkovo.

1660 et 1690. La ville tout entière se trouve ainsi marquée du sceau de la fin du XVII[e] siècle.

Caractères généraux des églises d'Iaroslavl. — Les églises d'Iaroslavl constituent un groupe à part dans l'ensemble de l'architecture moscovite.

1. Elle se distinguent avant tout des églises de Moscou par l'*ampleur de leurs proportions*. Les cathédrales du Kreml sont toutes menues et exiguës en comparaison.

2. Les églises d'Iaroslavl sont encore agrandies par l'adjonction de vastes *galeries* qui règnent de trois côtés sur une largeur moyenne de 6 ou 7 archines. Les paperty, qui n'étaient à l'origine que d'étroits déambulatoires, deviennent à la fin du XVII[e] siècle de claires et spacieuses galeries formant ceinture autour de l'église et s'ouvrant au dehors par trois vastes porches. Ces galeries sont une adjonction purement russe au type byzantin. Elles sont particulièrement pratiques dans les pays du nord où par le froid et la pluie, il est agréable de trouver un refuge près de l'église avant et après les offices. Dans les villages, les paperty servent de lieu de réunion aux paroissiens ; dans les villes elles tenaient lieu, comme nos cathédrales médiévales, de parloir aux bourgeois.

3. Le cube de l'église est généralement coiffé de *cinq coupoles* perchées sur de hauts tambours. Ces coupoles sont claires (svêtovya) : c'est-à-dire qu'elles contribuent à l'éclairage des voûtes au lieu d'être des coupoles aveugles, purement décoratives, comme dans la plupart des églises moscovites de la fin du XVII[e] siècle. Cet emploi des coupoles ne correspond nullement au goût personnel des architectes, mais résulte d'un ordre des patriarches qui prescrivent de construire les églises d'après les règles apostoliques (po pravilam), c'est-à-dire avec trois ou cinq coupoles, et de ne plus élever d'églises en pyramide (chatrovya otnioud ne stroïti).

4. Tout en acceptant bon gré mal gré ce schéma obligatoire du cube à cinq coupoles, les Iaroslaviens se rattrapent en élevant des pyramides sur les chapelles (pridêly) et les clochers (kolokolny). Ces clochers sont généralement *isolés*. Leur base (niz) est complètement dépourvue d'ornements tandis que leur sommet

(verkh), richement décoré, est ajouré de plusieurs rangées d'arcades et de lucarnes. La grosse difficulté à laquelle se heurtent les architectes d'Iaroslavl est de relier le clocher à l'église de façon à en faire un tout organique. Juxtaposer à une église à coupoles de type cubique un clocher en pyramide, c'est accoupler deux formes hétérogènes : la première dérivée de l'architecture en pierre et la seconde de l'architecture en bois.

5. Une autre particularité des églises d'Iaroslavl est la *richesse de leur décoration*. Elles sont non seulement plus vastes, mais encore plus somptueuses que les églises de Moscou. Des carreaux de faïence émaillée encadrent magnifiquement les porches et les fenêtres des absides. A l'intérieur, les galeries, les voûtes et les murs, les colonnes, les embrasures de fenêtres sont entièrement tapissées de fresques remarquables par leur effet décoratif et répandues avec une prodigalité qu'on ne retrouve nulle part ailleurs, même dans les couvents athonites.

Principales églises d'Iaroslavl. — Parmi les nombreuses églises d'Iaroslavl, il en est trois qu'il faut mettre hors de pair.

1. L'*église du prophète Élie* (tserkov Ilii Proroka — Ilinskaïa tserkov) construite entre 1647 et 1650 aux frais des deux lapidaires Boniface et Ioannik Skripine.

2. L'*église Saint-Jean Chrysostome de Korovniki* (tserkov Ioanna Zlatoousta v Korovnikakh) qui date à peu près de la même époque puisqu'elle fut fondée en 1649 et consacrée en 1654. Elle a été construite également aux frais de riches marchands : les frères Nejdanovski.

3. L'*église Saint-Jean-Baptiste de Toltchkovo*[1] (tserkov Ioanna Predtetchi, tchto v Toltchkovê), 1671-1687.

On peut encore citer comme présentant un intérêt à cause de leur riche décoration en faïences l'*église Saint-Nicolas Mokri*, terminée en 1672, et l'*église Saints-Pierre et Paul* (Petropavlovskaïa tserkov), construite en 1691 sur la haute berge de la Volga.

L'église du prophète Élie (pl. LXXVI) qui se dresse complète-

1. Les habitants du faubourg de Toltchkovo préparaient le cuir de Russie qu'ils exportaient jusqu'en Asie en pilant (tolkat) l'écorce d'osier : d'où le nom de *Toltchkovo*.

ment isolée sur une large place frappe par la variété de ses éléments. C'est une masse cubique à trois absides coiffée de cinq coupoles. Quatre piliers carrés supportent les voûtes comme dans les vieilles églises de la Souzdalie. Ce plan d'une simplicité élémentaire se complique d'une galerie (paperte) qui longe l'église froide à l'ouest et au nord; du côté sud cette galerie assez étroite s'élargit pour former l'église chaude (teplaïa tserkov) de l'Intercession. Des chapelles en miniature sont adossées à l'église : l'une d'elles, complètement à part, consacrée à la Déposition de la robe du Christ (Polojenie rizy) est coiffée d'une tour pyramidale. Dans l'angle nord-ouest s'élève un haut clocher en pyramide. Ces disparates sont choquantes pour des yeux habitués à une symétrie purement linéaire; mais l'harmonie est fondée dans l'église du prophète Élie, comme dans Vasili Blajennoï, sur l'équilibre des masses.

L'église d'Élie, la première en date des grandes églises d'Iaroslavl, est d'une ornementation relativement sobre. La lourdeur des combles est allégée par le galbe effilé de la coupole centrale sommée d'une croix en cuivre forgé et par une rangée d'arcs encorbellés (kokochniki). La façade occidentale est particulièrement pittoresque. Le portail couronné d'un fronton offre une arcature à clef pendante et un encadrement de caissons rectangulaires (chirinki). La décoration extérieure se réduit à quelques applications de faïences. Cette sobriété fait ressortir la magnificence de l'intérieur entièrement couvert de fresques jetées sur les murs comme des tapis d'Orient.

La magnifique *église de Saint-Jean Chrysostome* (pl. LXXVII) qui s'élève à Korovniki, un des faubourgs d'Iaroslavl, au milieu de misérables cabanes et d'entrepôts de bois, sur l'emplacement de pâturages où l'on menait jadis paître les vaches (korovy), se distingue au contraire par la richesse de sa décoration extérieure, par la profusion des carreaux de faïence qui encadrent les porches et les fenêtres. C'est, comme l'église d'Élie, un assemblage assez hétérogène de vastes porches, de galeries, de chapelles et de clochers encadrant une église cubique à cinq coupoles. Mais ces formes contradictoires sont heureusement combinées. Deux pyramides latérales relient le groupe des coupoles aux porches. A quelque distance se dresse un haut clocher

à base octogonale couronné par une élégante pyramide ajourée.

Pour des raisons d'orientation, l'abside des églises d'Iaroslavl est tournée vers la Volga de même que le chevet des églises de Cologne regarde vers le Rhin. Celle de Saint-Jean de Korovniki est décorée avec un soin particulier : la fenêtre centrale est soulignée par un fastueux encadrement en carreaux de faïences (pl. LXXVIII).

A l'intérieur l'abside est couverte d'une voûte à mi-hauteur qui forme entresol : c'était vraisemblablement une cachette (taïnik) masquée par l'iconostase, où en cas d'alerte on pouvait dissimuler les objets précieux.

L'*église Saint-Jean Baptiste de Toltchkovo* (pl. LXXIX) présente des dispositions très analogues. Elle est bâtie sur plan carré avec trois absides semi-circulaires, flanquées de chapelles. Une large galerie, à laquelle on accède par trois porches surmontés de hauts frontons, entoure l'église de trois côtés; la galerie occidentale est plus large que les galeries latérales. A l'intérieur, on retrouve le même entresol-cachette, au-dessus de l'abside L'extérieur, en briques rouges rehaussées de carreaux de faïence bleuâtres, a été altéré par des réfections modernes. Les cinq coupoles remaniées à la fin du XVIIIe siècle étaient primitivement couvertes en fer-blanc : elles ont été dorées en 1859, aux frais d'un marchand d'Iaroslavl. A quelque distance de ce groupe de coupoles dorées, s'élève un magnifique campanile isolé en forme d'octogone aux étages supérieurs ajourés.

On a prétendu que l'église de la sloboda de Toltchkovo avait été bâtie par des architectes hollandais. Ils se seraient en tout cas conformés aux traditions russes. Sauf la décoration en carreaux de faïence, rien ne trahit dans la construction une influence néerlandaise.

L'*église Saints-Pierre et Paul* (pl. LXXX), coiffée d'une coupole démesurée, est très inférieure aux églises que nous venons de décrire. Elle attire surtout les regards par sa situation pittoresque au-dessus de la Volga et la décoration fantastique de l'abside divisée en trois parties par des colonnes blanches sur lesquelles s'enroulent en spirale de grandes fleurs stylisées. Un damier noir et rouge sépare les encadrements de fenêtres en faïences vert pâle (pl. LXXXI).

*
* *

2. Le Kreml de Rostov. — Rostov, qui porte comme Novgorod le nom de *Veliki* (le Grand)[1], est une des villes les plus anciennes de la Russie. Mais sauf la cathédrale de la Dormition (Ouspenski sobor), très souvent remaniée d'ailleurs, aucun vestige ne subsiste de son passé médiéval. Le magnifique ensemble de son Kreml (pl. LXXXII), dont la pittoresque silhouette se mire dans les eaux calmes du lac Nero, ne date que de la seconde moitié du xviie siècle. C'est à cette époque que Rostov atteignit son apogée, Son évêque avait été élevé en 1589 au rang de métropolite. Il n'avait donc en Russie d'égal que le métropolite de Novgorod, de supérieur que le patriarche de Moscou. Mais la décadence fut rapide. Les réformes de Pierre le Grand privèrent le métropolite de Rostov de la majeure partie de ses revenus. En 1788, le siège métropolitain fut transféré à Iaroslavl.

Presque toutes les constructions du Kreml de Rostov, ainsi que celles des monastères de Borisoglêbsk et d'Ouglitch, sont dues à l'activité d'un simple fils de pope, Jonas Sysoevitch, qui occupa le trône épiscopal de Rostov de 1652 à 1690 et qui fut un des plus grands bâtisseurs de tous les temps. C'est avec le patriarche Nikon la plus imposante figure de Mécène ecclésiastique du xviie siècle.

Tous ses bâtiments sont caractérisés par l'union intime de l'architecture religieuse avec l'architecture civile et militaire. Le prélat rêvait d'édifier de véritables forteresses monastiques, des citadelles de la foi orthodoxe défendues par des courtines crénelées, hérissées de tours de guet et de défense. Presque tous les grands monastères russes : la lavra Saint-Serge, le Couvent des Vierges de Moscou, le couvent insulaire Solovetski dans la Mer Blanche, sont d'ailleurs des forteresses dont

1. On l'appelle ainsi pour le distinguer de Rostov sur le Don. Cette appellation ne correspond plus d'ailleurs à la réalité. Car c'est Rostov sur le Don qui est devenu une grande ville tandis que Rostov « le Grand » n'est plus qu'une petite ville morte.
Cf. Titov, *Kreml Rostova Velikavo*, 1905.
Von Eding, *Roslov Veliki* (coll. des *Rousskié Goroda*), 1913.

les murs épais peuvent défier un siège. Cette association de l'architecture religieuse et de l'architecture militaire imprime à ce genre de constructions une puissante originalité.

Ce caractère est très accusé dans le Kreml de Rostov, qui, bien qu'il ait été construit à la fin du XVII[e] siècle, près de deux cents ans après le Kreml italien de Moscou, offre un aspect encore plus médiéval. Les églises, au lieu d'être groupées à l'intérieur de l'enceinte, sont réparties sur la périphérie. Elles s'ouvrent pour la plupart au premier étage, au-dessus des portes de l'enceinte (nadvratnya) et sont flanquées de deux grosses tours. Reliées par un chemin de ronde, elles concourent ainsi à la défense de la citadelle ecclésiastique.

A l'abri de cet anneau d'églises-forteresses s'élève le palais épiscopal ou *Palais Blanc* (Bêlaïa Palata) dont la grande salle voûtée à colonne centrale, analogue à celle du Palais à facettes, sert maintenant de Musée archéologique. Il est entouré de 11 tours et 5 églises.

La plus ancienne des églises du Kreml est l'*église de la Résurrection* (tserkov Voskresenia Khristovo), construite vers 1670. Sa masse carrée couronnée de cinq coupoles surgit entre deux tours rondes au-dessus d'un triple portail à galerie qui lui sert de piédestal. La solea est surélevée de quatre marches et entourée d'une clôture basse. L'*église de Saint-Jean l'Évangéliste* (ts. Ioanna Bogoslova) qui date de 1683, est suspendue, comme l'église de la Résurrection, au-dessus d'une porte de l'enceinte et encadrée de deux tours rondes entre lesquelles se creuse son beau portail aux profondes voussures.

De ces cinq églises celle qui présente le plus grand intérêt archéologique est l'*église du Sauveur* (ts. Spasa na sêniakh, 1675). Reliée directement au Palais Blanc, elle servait d'oratoire au métropolite. Une magnifique arcade en pierre aux colonnes dorées s'élève sur le parapet de la solea surélevée de huit marches et sépare l'iconostase de la nef à la façon d'un jubé (Pl. 85). Cette disposition est unique dans l'architecture russe.

L'*église Saint-Grégoire de Nazianze* (ts. Grégoria Bogoslova) n'a pas conservé son aspect primitif. Elle a été reconstruite au milieu du XVIII[e] siècle et restaurée en 1884. Quant à *l'église de la Vierge Hodigitrie de Smolensk* adossée à l'enceinte sans aucun

lien organique, elle a été décorée par le successeur du métropolite Jonas, Joseph Lazarevitch, dans le style baroque moscovite ou « style Narychkine », avec une profusion de stucages d'une grâce un peu lourde.

La *cathédrale de la Dormition* (Ouspenski sobor), consacrée en 1164 sous André Bogolioubski, mais reconstruite en 1408 et considérablement remaniée après un incendie en 1730, est en dehors de l'enceinte du Kreml : mais elle se relie étroitement à ce prodigieux ensemble architectural. Jonas lui adjoignit, à la fin de son épiscopat (1682-87), un clocher-arcades (zvonnitsa) surmonté de petites coupoles aux bulbes imbriqués.

A quelques verstes de Rostov s'élève au milieu des bois et des prairies le charmant *monastère de Boris et Glêbe* (Borisoglêbski monastyr) dont l'emplacement aurait été, suivant la tradition, choisi par saint Serge lui-même. La cathédrale construite en 1524 a été défigurée par des remaniements. Mais les églises de Saint Serge et de la Purification (ts. Srêtenia) qui dressent toutes les deux leurs masses carrées coiffées des cinq coupoles traditionnelles au-dessus des portes de l'enceinte du monastère, entre deux tours décoratives, comptent parmi les plus ravissantes créations de l'architecture russe du XVIIe siècle. L'ornementation des portails et des loggias à arcades atteint ici son maximum de complication et de richesse. Les piliers massifs sont ornés de médaillons et de colonnettes pansues en forme de balustres. Les arcades, bilobées ou polylobées suivant leur portée, laissent retomber des clefs pendantes comme des stalactites (pl. LXXXVII). A en juger d'après l'identité de style, ces églises auraient été construites par les architectes du Kreml de Rostov.

C'est également à la fin du XVIIe siècle qu'appartient une curieuse église en bois des environs de Rostov : *l'église Saint-Jean l'Évangéliste sur la rivière Ichna* (1687). Elle se dresse sur un tertre ; sa base est empâtée par une galerie posée sur consoles et un petit clocher en pyramide surmonte le porche.

*
* *

3. **Romanov-Borisoglêbsk et Ouglitch.** — L'activité architecturale de la région n'est pas confinée à Iaroslavl et à Rostov. On

en trouve encore aujourd'hui de saisissants témoins dans deux petites villes mortes de la haute Volga, situées en amont d'Iaroslavl : à Romanov-Borisoglêbsk et à Ouglitch.

Romanov-Borisoglêbsk est une ville double à cheval sur la Volga. Sur la rive gauche s'étend Romanov, fondé au milieu du XIV[e] siècle par le prince Roman, avec sa magnifique église de l'*Érection de la Croix* (Krestovozdvijenski). Sur la rive droite se dresse Borisoglêbsk avec sa *cathédrale de la Résurrection* (Voskresenski sobor) : merveilleux monument du XVII[e] siècle qui surpasse encore les églises d'Iaroslavl par ses vastes proportions et le luxe de sa décoration (pl. LXXXVIII).

Consacrée en 1652, la cathédrale de la Résurrection fut considérablement agrandie en 1670 par le métropolite de Rostov Jonas, qui fit élever le second étage et les galeries à arcades avec leurs porches monumentaux. L'histoire de cette construction est très obscure : on s'explique mal pourquoi un village perdu de la haute Volga a été doté d'une grandiose cathédrale dont s'enorgueilliraient des villes comme Iaroslavl et Moscou.

L'église, peinte en jaune et en blanc, couvre une énorme superficie. Elle présente les mêmes traits que les églises d'Iaroslavl bâties à la même époque, mais en plus achevé : c'est le type idéal de l'architecture populaire russe. La silhouette générale est simple : les lignes droites s'harmonisent à merveille avec le paysage calme de la Volga. Une magnifique paperte à deux étages percée d'arcades entoure de trois côtés l'église cubique coiffée de cinq coupoles bulbeuses. Trois portails à clefs pendantes donnent accès à ces longues galeries entièrement peintes, inondées de lumière colorée par les tons bleus et jaunes des fresques : le visiteur ébloui par ces féeriques perspectives croit s'enfoncer dans un mirage.

La petite ville d'Ouglitch qui dresse ses innombrables coupoles argentées au milieu d'un bois de sapins sur la rive escarpée de la Volga n'est pas une apparition moins saisissante. Située à un coude du fleuve (de là lui viendrait son nom primitif d'Ougletche polé)[1], c'est une des plus anciennes colonies slaves de la région. Son Kreml ceint de murailles était entouré d'un

1. Le mot *ougol* signifie en russe angle, coude.

fossé profond alimenté par la Volga. Rattachée jusqu'au XIIIe siècle à Rostov, elle servit ensuite de prison aux princes moscovites détrônés. C'est là que fut assassiné, en 1591, le tsarévitch Dmitri, fils d'Ivan le Terrible, à l'instigation de Boris Godounov. C'était à cette époque une ville grande et populeuse : d'après les chroniqueurs, elle comptait 150 églises, 3 cathédrales consacrées à l'Annonciation, à la Transfiguration et à la Dormition de la Vierge et 12 monastères. De toute cette splendeur il ne reste que peu de vestiges. Car la malheureuse ville, saccagée par Boris Godounov, fut complètement dévastée par les Polonais en 1609; les victimes du « Polski razgrom » sont évaluées par les annalistes à 40.000.

De la période antérieure à cette dévastation, Ouglitch n'a guère conservé que le *palais du tsarevitch Dmitri* : monument de la fin du XVe siècle (1481), précieux à cause de la rareté des vestiges de l'architecture civile en Russie. C'est une petite construction carrée, aux murs épais, aux pièces sombres écrasées sous des voûtes basses.

La ville se releva bientôt de ses ruines : c'est de 1628 que date l'*église de la Dormition* du monastère Alexêevski : harmonieuse église à trois pyramides que le peuple a surnommée *Divnaïa* (la Merveille). Mais la seconde moitié du XVIIe siècle produisit des œuvres encore plus belles. Le meurtre tragique du tsarévitch avait fait d'Ouglitch un lieu de pèlerinage. On construisit en 1692, sur l'emplacement du crime, l'église expiatoire de *Dmitri tchto na krovi* (sur le sang), badigeonnée symboliquement de rouge pourpre : elle ne présente guère qu'un intérêt historique. Le groupe d'églises et de bâtiments conventuels du *monastère de la Résurrection* (Voskresenski monastyr), édifié par le métropolite de Rostov Jonas Sysoevitch, est par contre un des ensembles les plus imposants de l'ancienne architecture russe. Églises, réfectoires, clocher forment un tout admirablement homogène. C'est là que Jonas avait prononcé ses vœux. Plus tard, devenu métropolite, il se souvint de l'humble monastère et le dota de bâtiments neufs qui furent consacrés en 1674. Le monastère Voskresenski d'Ouglitch peut être considéré, en somme, comme la première et puissante ébauche du Kreml de Rostov.

L'église voisine de Saint-Jean Baptiste (1689) est surtout remarquable par son clocher à pyramide ajourée et son porche robuste soutenu par quatre colonnes pansues.

Beaucoup d'autres monuments mériteraient d'être cités dans la région d'Iaroslavl · à Souzdal (pl. LXXXIX), de beaux clochers en pyramide; à Mourom (pl. XC), le clocher du *monastère de la Trinité*, admirable par l'harmonie de ses formes et la richesse de son ornementation; à Pereïaslavl-Zalêski, le couvent de Saint-Nikita; à Kostroma, l'église de la Résurrection et le célèbre monastère de Saint-Hypatius.

Ce style rayonne très loin dans le nord et dans l'est de la Russie. A Solikamsk, dans le gouvernement de Perm, non loin de l'Oural, on a la surprise de découvrir une très belle « église froide » entourée d'une galerie, avec des colonnes pansues (pouzatyé) en forme de balustres et de magnifiques encadrements de fenêtres et de portails. Les jeux de briques à l'intérieur de l'église font l'effet de riches tissus; les piliers sont ouvragés comme une dentelle. L'église chaude ou église d'hiver (teply, zimny sobor), qui lui sert de complément, est moins intéressante.

A Solvytchegodsk, qui doit son nom et sa fortune aux salines de la Vytchegda, comme Solikamsk aux salines de la Kama, les Stroganov, les premiers Crésus russes, construisirent une église luxueuse (1689-93) avec une galerie à deux étages décorée de carreaux de faïence.

Les églises de Kargopol sur la rivière Onega combinent la nudité sévère de l'architecture novgorodienne avec la richesse décorative de Moscou. A l'église de la Vierge de Vladimir, les encadrements de fenêtres sont d'une extrême variété. La décoration de l'église de l'Annonciation est encore plus remarquable : les baies percées dans le nu des façades sont groupées avec une fantaisie charmante et le cintre des absides est rehaussé discrètement d'un exquis chapelet de perles (bisernaïa rêz).

En somme, avec des moyens d'une extrême simplicité : jeux de briques, application de carreaux de faïence, l'architecture

moscovite de la fin du XVII[e] siècle réalise des effets décoratifs d'une originalité et d'une richesse surprenantes. Le demi-siècle qui a produit la pagode de Fili, les églises et les companiles d'Iaroslavl, le Kreml de Rostov, la cathédrale de la Résurrection de Borisoglêbsk et le monastère Voskresenski d'Ouglitch est à coup sûr une des grandes époques de l'architecture russe.

CHAPITRE IV

LA DÉCADENCE DE LA PEINTURE D'ICONES ET LES ORIGINES DE LA PEINTURE MODERNE.

Pendant que l'architecture moscovite trouve encore la force de produire dans la seconde moitié du XVII[e] siècle quelques-unes de ses œuvres les plus puissantes, la peinture désemparée hésite entre les traditions surannées de la peinture d'icones et le nouvel évangile de la peinture occidentale. C'est pour elle une période de transition et de décadence. La peinture d'icones perd, en essayant de se renouveler, tout ce qui faisait son originalité et son charme tandis que la peinture moderne, introduite à Moscou par des artistes étrangers de troisième ordre, n'en est encore qu'à ses premiers balbutiements.

Le conflit entre le byzantinisme et la « friaz ». — L'Église orthodoxe s'efforce de son mieux d'enrayer l'évolution de la peinture moscovite, qui subit de plus en plus la contagion de l'Occident.

En 1551 le Concile du *Stoglav* ou des Cent chapitres[1] décide de soumettre les peintres d'icones à la surveillance des autorités ecclésiastiques et leur enjoint de ne s'écarter sous aucun prétexte des modèles anciens[2]. La peinture religieuse est considérée comme un sacerdoce : celui qui s'y voue ne doit être ni querelleur, ni envieux, ni ivrogne, ni voleur; il doit se garder pur d'âme et de corps.

Le diacre Viskovaty, traduisant les idées du clergé moscovite de cette époque, proteste énergiquement contre les nouvelles icones de la cathédrale de l'Annonciation (Blagovêcht-

1. Duchesne, *Le Stoglav ou les Cent chapitres* (Bibliothèque de l'Institut français de Petrograd, t. V; Paris, 1920.
2. XLIII[e] glava (chapitre).

chenski sobor) où Dieu le Père est représenté sous les traits d'un vieillard. Il s'indigne contre les peintres qui composent à leur guise, suivant leur propre inspiration et non d'après l'Écriture Sainte (po svoemou razoumou, a ne po Bojestvennomou Pisaniou) : il ne peut pas admettre qu'un même sujet tiré de la Bible puisse être traité de plusieurs façons différentes. Viskovaty fut condamné par le Concile de 1554 qui le rabroua pour ses excès de zèle; mais ses idées finirent par triompher. La représentation de Dieu le Père fut interdite en 1667 par le Concile de Moscou.

Pour s'opposer efficacement à l'arbitraire impie dénoncé par le diacre Viskovaty, l'Église encourage, à partir de la fin du xvie siècle, la composition de *podlinniki,* manuels techniques et iconographiques, illustrés de calques (prorisi) d'après les bons auteurs, où le peintre n'a qu'à puiser pour être sûr de ne pas errer. L'objet de ces recueils, vus et approuvés par le clergé, est de brider l'imagination de l'artiste et de le dispenser de toute fantaisie personnelle, de toute invention (moudrovanié, samomychlenié) qui en matière d'art religieux, loin d'être un mérite, confine au sacrilège.

La diffusion de ces podlinniki est certainement une des causes essentielles de la décadence de la peinture d'icones au xviie siècle. Le remède fut pire que le mal. Pour maintenir les traditions de la peinture d'icones et la préserver de toute déviation, l'Eglise ne trouva rien de mieux que de l'immobiliser et de la condamner à la reproduction stéréotypée des mêmes modèles.

Les podlinniki, qui, contrairement à l'opinion courante, n'apparaissent guère avant le xviie siècle, puisque nous ne trouvons pas la moindre allusion à ces manuels dans le Stoglav de 1551 se divisent en deux catégories : les podlinniki explicatifs (*tolkovyé*) qui ne contiennent que des recettes techniques et la description détaillée des types iconographiques et les podlinniki illustrés (*litsevié*) qui offrent les calques des sujets à reproduire. Tous les manuels grecs appartiennent à la première catégorie : en tout cas jusqu'à présent on n'a pas découvert un seul manuel grec illustré. Le plus célèbre est le *Guide de la Peinture* (Ermêneïa tês zôgraphikês tekhnês) du moine athonite Denys de Fourna, découvert et publié en 1845 par Didron. On

en connaît plusieurs rédactions, dont aucune n'est antérieure au XVIIe siècle.

Certains podlinniki russes présentent au contraire le grand intérêt d'être illustrés. Les plus précieux de ces recueils qui nous font connaître les sujets particulièrement appréciés en Russie dans la seconde moitié du XVIIe siècle sont le *podlinnik Stroganov* et surtout le *podlinnik du monastère Saint-Antoine Siiski*, situé près de Kholmogory, dans le gouvernement d'Arkhangelsk. Ce dernier recueil, acquis en 1881 par la Société des amateurs de textes anciens de Moscou, a été publié en 1895 par Pokrovski [1]. Tous les monastères où l'on pratiquait l'art de la peinture d'icones devaient composer pour leur usage un « corpus » analogue.

Malgré ces mesures de défense, il est certain que les modèles occidentaux, répandus par la gravure, faisaient une concurrence de plus en plus redoutable aux cartons officiellement approuvés des podlinniki. La preuve en est qu'en 1654 le patriarche Nikon lance l'anathème contre ceux qui peignent ou possèdent des « icones franques » ; il fait enlever de force toutes les images suspectes des maisons des boïars et leur fait crever les yeux. En 1674 le patriarche Joachim tente lui aussi de s'opposer à cette marée montante. Il fait crier par des hérauts sur les places publiques qu'il est défendu sous peine de châtiments sévères d'acheter ou de vendre les estampes imprimées par les Allemands hérétiques « à la ressemblance et dans le costume des gens de leur pays et non d'après les modèles consacrés de la Russie orthodoxe ».

Rien ne montre mieux l'échec de ces aveugles tentatives pour fixer la peinture d'icones « ne varietur », que la véhémence des anathèmes lancés à la fin du XVIIe siècle par un clerc fanatique, le protopope Avvakoum. « On voit se multiplier sur notre terre russe, fulmine dans un style de moine ligueur l'irascible pope, des images où Notre Sauveur est représenté avec des joues rebondies (litso odoutlovato), des lèvres rouges, des cheveux frisés, des mains grasses, des hanches larges : bref tout le portrait d'un Allemand bedonnant et pansu (ves iako

1. Pokrovski, *Siiski ikonopisni podlinnik* (Manuel des peintres d'icones du monastère Siiski), 1895-1897.

Nêmtchine brioukhat i tolst); il ne lui manque plus qu'un sabre au côté. »

Simon Ouchakov (1626-1686). — Le peintre qui incarne le mieux les aspirations confuses de cette époque est Simon Ouchakov. On peut dire qu'il est après André Roublev le seul maître universellement connu de l'ancienne peinture russe : c'est assurément le plus grand nom de l'École moscovite. Son œuvre justifie-t-elle cette réputation?

A vingt-deux ans, en 1648, il était déjà peintre du tsar (tsarski ikonopisets); il dessinait des modèles pour les orfèvres qui travaillaient dans les ateliers du Kreml. Sa première peinture datée est l'icone de la *Vierge de Vladimir* (1652). L'église de la Vierge de Géorgie (tserkov Grouzinskoï Bojieï Materi), dans le quartier de Kitaï-Gorod, possède deux de ses œuvres les plus célèbres : un Christ en grand prêtre : *Arkhiereï veliki* (1668) et l'*icone de l'Annonciation,* dont le sujet central est entouré de douze petits compartiments (kleïma) illustrant les kondaky de l'Akathiste de la Vierge. Cette icone passe pour le chef-d'œuvre d'Ouchakov. Mais c'est une œuvre collective, comme en témoigne une inscription qui réunit les noms de Jacob Kazanets, de Gabriel Kondratiev et de Simon Ouchakov avec la date de 1659. A qui appartient la composition (oznamenka) de l'œuvre? A Ouchakov, affirme son biographe Filimonov[1]. Il faut beaucoup plus probablement en faire honneur à Kazanets qui était premier peintre du tsar et dont le nom est inscrit en tête. Ouchakov n'a sans doute peint que les visages (liki) : de sorte qu'il n'aurait joué qu'un rôle secondaire dans l'exécution de cette icone dont le mérite est loin d'être exceptionnel.

Une des spécialités d'Ouchakov était la peinture des *Saintes Faces* ou *Saints Suaires* d'après le type du Christ acheïropoiète (Spas neroukotvorenny). On peut en voir deux variantes à la lavra de la Trinité Saint-Serge, l'une qui date de 1673 et l'autre de 1677. C'est un compromis entre la tradition idéaliste de Novgorod et le réalisme occidental, avec une fâcheuse tendance à l'académisme. Cette tendance s'exagère dans une des dernières œuvres d'Ouchakov : l'*icone du Christ Pantocrator* (1685) qui

1. Filimonov, *Simon Ouchakov,* Moscou, 1873.

orne l'iconostase de la cathédrale de la Trinité, à la lavra de Saint-Serge. Le Christ est représenté assis sur un trône doré, vêtu d'une robe de brocart d'or; son attitude et son regard manquent totalement de vie.

La preuve que l'izographe du tsar était hanté par l'imitation de l'art de l'Occident nous est fournie par ses essais de gravure. Il est le premier aquafortiste russe. La plus intéressante de ses eaux-fortes, datée de 1665, représente les *Sept péchés mortels* (Sem smertnykh grêkhov). Un pécheur nu, les yeux bandés, les mains et les pieds liés par des chaînes, rampe à quatre pattes : son échine plie sous le poids de deux paniers où grouillent des nichées d'animaux : chien, serpent, bouc, paon, ours, grenouille et lion, emblèmes des sept péchés mortels, et il est chevauché par le diable qui le pousse à coups de fouet vers le feu éternel. On lit en haut à gauche des versets de l'Apocalypse. Cette curieuse gravure allégorique témoigne d'une connaissance de l'anatomie et d'une science des raccourcis exceptionnelles dans l'art russe de cette époque. Mais ce n'est probablement, comme le suppose Rovinski[1], qu'une copie ou une adaptation d'un modèle étranger.

La *Trinité* (Troïtsa), gravée l'année suivante en 1666, atteste les mêmes influences occidentales. Dieu le Père et Dieu le Fils, tenant le globe et l'Évangile, trônent l'un à côté de l'autre, survolés par la colombe du Saint-Esprit. Le vieux thème byzantin de la Philoxénie d'Abraham est définitivement répudié.

En somme le malheur d'Ouchakov, que des admirateurs intempérants ont baptisé « le Raphaël de l'art russe », c'est qu'il n'est plus peintre d'icones (ikonopisets) à la manière de Novgorod et qu'il n'est pas encore un peintre moderne (jivopisets), à la manière de l'Occident. Il a été victime de son époque. Venu trop tard, il n'a pas réussi à enrayer la décadence de la peinture d'icones. C'est une de ces « natures problématiques », comme on en trouve à toutes les périodes de transition. Son œuvre a quelque chose d'hybride et de bâtard qui exclut, malgré des dons réels, toute jouissance esthétique.

Son influence a été cependant considérable sur tous les peintres moscovites de la seconde moitié du XVII[e] siècle. Après lui la

1. Rovinski. Podrobny Slovar rousskikh graverov. 2. I.

pénétration de l'art occidental (friaz), favorisée par la diffusion des recueils de gravures (kounchty), ne cesse de faire des progrès.

Léon Bounine grave une suite de la Passion d'après un original hollandais et un « Boukvar » (1693) qui est une des œuvres les plus remarquables de la gravure russe [1].

Des peintres étrangers : l'Arménien Bogdan Saltanov, le Polonais Vasili Poznanski, introduisent dans l'iconographie russe des sujets nouveaux : le Christ couronné d'épines, le Christ de pitié, le Couronnement de la Vierge, la Vierge aux sept glaives, etc... L'histoire de la peinture d'icones russe finit misérablement par cette imagerie pieuse, empruntée à la dévotion catholique.

Cycles de fresques d'Iaroslavl et de Rostov. — La peinture murale résiste mieux à la décadence. Sans doute elle ne se maintient pas au niveau des fresques novgorodiennes du xve siècle, mais elle ne tombe pas aussi bas que les affligeantes icones des successeurs d'Ouchakov. On perçoit encore dans les vastes cycles de fresques d'Iaroslavl, de Rostov, de Borisoglêbsk, les derniers reflets d'un grand style.

La quantité des fresques peintes dans les villes de la haute Volga entre 1670 et 1695 tient du prodige. L'église du prophète Elie, Saint-Jean-Baptiste de Toltchkovo, la cathédrale de la Résurrection de Borisoglêbsk ruissellent littéralement de peintures qui couvrent d'un tapis bariolé les voûtes, les murs, les colonnes, les galeries extérieures et jusqu'aux embrasures de portes et de fenêtres. Au lieu d'être disposées sur deux ou trois registres comme les fresques monumentales de Novgorod, les fresques d'Iaroslavl s'étagent sur 7 ou 8 rangées (iarousa). On se demande où ces villes pouvaient recruter les centaines de peintres nécessaires pour couvrir de pareilles surfaces. Dans aucun pays, sans excepter l'Italie de la Renaissance, on ne trouverait une quantité aussi fantastique de fresques, peintes en si peu de temps.

Il va sans dire que la qualité est très inférieure à la quantité. Les compagnons (tovarichtchi) et les apprentis novices qui déco-

1. Cet Alphabet a été publié par Rovinski en 1892.

raient hâtivement ces églises sous la direction d'un chef d'artel n'étaient souvent que de vulgaires badigeonneurs. Comme dans toute œuvre collective, le résultat est très inégal : le sanctuaire et l'intérieur de l'église sont généralement enluminés avec plus de soin que les galeries. Le vice essentiel de cette décoration est l'émiettement des surfaces. La juxtaposition d'une multitude de sujets, exécutés à une petite échelle, produit une impression de confusion inextricable. Tous les détails sont noyés dans un papillotement de couleurs vives qui s'attisent ou s'éteignent suivant les heures du jour et les caprices de la lumière.

Pour couvrir de peintures des centaines d'archines carrées, les poncis byzantins (perevody) enregistrés dans les manuels ne pouvaient suffire. En dépit des prescriptions de l'Église orthodoxe qui s'évertuait à figer l'art religieux, les peintres étaient obligés de puiser à des sources plus abondantes, fussent-elles hérétiques. Le renouvellement de l'iconographie russe à la fin du XVIIᵉ siècle tient en grande partie à l'immensité des surfaces à enluminer. A défaut de *perevody* byzantins, les peintres d'Iaroslavl exploitent sans vergogne les « *zamorskié kounchty* »[1] : c'est-à-dire les recueils de gravures étrangères, principalement hollandaises et allemandes. Les éditions illustrées de la Bible sont pour eux une mine inépuisable. La Bible historiée (*Theatrum biblicum*) de Jan Visscher, plus connu sous son nom latinisé de Piscator, dont la première édition parut à Amsterdam en 1650, mais qui circulait longtemps auparavant sous forme de cahiers, semble avoir été leur livre de chevet. Ce recueil qui contenait 277 gravures illustrant l'Ancien et le Nouveau Testament, les Actes des Apôtres, l'Apocalypse, eut un immense succès en Russie. C'est peut-être la source la plus importante des fresques d'Iaroslavl.

Mais les peintres de la Volga ne copient pas servilement leurs modèles. Ils les adaptent à leurs capacités et à leurs besoins. Tantôt ils les simplifient pour les accommoder aux exigences de la peinture murale; tantôt ils les transposent à la russe. C'est ainsi que dans la scène des quatre cavaliers de l'Apocalypse empruntée à la célèbre gravure sur bois de Dürer, ils

1. Corruption de l'allemand Kunst.

coiffent les fuyards piétinés par les cavaliers apocalyptiques de bonnets tatars (pl. XCVI). Dans le Jugement dernier, les damnés jetés dans la gueule de l'Enfer sont divisés en trois groupes désignés par des inscriptions : les Juifs (Jidové) coiffés d'un bonnet pointu, les Musulmans (Arapy) en turban et les Allemands (Nêmtsy) en chapeau de feutre. Les élus auxquels l'apôtre Pierre ouvre la porte du Paradis sont tous des orthodoxes en costume russe. Ce naïf nationalisme religieux est très caractéristique de la Russie moscovite.

Les nouveaux cycles allégoriques et narratifs empruntés aux recueils de gravures de l'Occident se développent surtout dans les galeries (paperty) qui servent de vestibule à l'église. On n'ose pas trop s'écarter du programme traditionnel dans la décoration du sanctuaire. Mais les galeries offrent de vastes champs où la fantaisie des peintres peut se donner libre carrière. Dans ces annexes de l'église, ils se sentent moins surveillés, moins esclaves du dogme. C'est là qu'on voit apparaître pour la première fois des sujets allégoriques complètement étrangers à la tradition byzantine : le vaisseau de l'Impiété conduit par Satan sur une mer orageuse où va s'engloutir sa cargaison d'hérétiques fait pendant au vaisseau de la Foi qui vogue sur des eaux calmes avec le Christ au gouvernail.

Une description détaillée de tous les cycles de fresques qui foisonnent dans les vingt dernières années du XVIIe siècle exigerait des volumes de fastidieuses redites. De cette gigantesque production, nous nous bornerons à extraire trois ou quatre exemples particulièrement typiques : les fresques de l'église du prophète Élie et de Saint-Jean-Baptiste de Toltchkovo à Iaroslavl, les fresques de Rostov, celles de la cathédrale de la Résurrection à Borisoglêbsk.

Fresques de l'église du prophète Élie[1]. — Les fresques de l'église d'Élie ont été exécutées en 1680, sous le règne du tsar Féodor Alexêevitch.

D'après les inscriptions, cet énorme travail a été réparti entre quinze peintres sous la direction des izographes de Kostroma

1. Chamourine, *Iaroslavl* (dans la collection des Koultournya sokrovichtcha Rossii); Moscou, 1912.
Pervoukhine, *Tserkov Ilii Proroka v Iaroslavlê*, Moscou, 1915.

Gouri Nikitine et Sila Savine. Dans la peinture russe ancienne, l'individualité des artistes est si faible que ce travail collectif de quinze peintres dans une même église ne compromet pas l'homogénéité de l'ensemble. Il est impossible de discerner la part de chaque collaborateur. Le chef d'atelier de cette nombreuse équipe, Gouri Nikitine, était un des peintres les plus estimés de l'époque. En 1668, le tsar le chargea de peindre une icone de la Vierge Hodigitrie qu'il voulait offrir au patriarche d'Antioche. En 1678 il est présenté en première ligne par Simon Ouchakov pour le poste de « *jalovanny ikonopisets* », c'est-à-dire de peintre rétribué, recevant du Trésor un traitement mensuel.

Ces fresques constituent surtout un décor. A parcourir l'ensemble d'un coup d'œil on éprouve plus de plaisir esthétique qu'à analyser des scènes ou des figures isolées. Il faut faire effort pour concentrer son attention sur tel ou tel sujet. La peinture couvre de haut en bas les deux églises d'été et d'hiver, les chapelles, les larges galeries. Depuis la voûte jusqu'au soubassement, c'est un prodigieux enchevêtrement de lignes, de figures, de taches colorées. La confusion paraît d'abord inextricable.

La partie la plus intéressante de ce vaste ensemble est peut être la décoration des galeries (pl. CXII). Les *paperty* étaient inconnues à l'architecture byzantine : par suite les peintres russes ne trouvaient chez les liturgistes grecs aucune indication relative à leur décoration. Ils se trouvaient réduits à leurs seules ressources. Le problème fut résolu par eux très ingénieusement. La paperte, parvis de l'église, ne devait elle pas être illustrée de scènes de l'Ancien Testament, parvis de l'Evangile, préfigure de la Nouvelle Loi? Mais c'est aussi la sortie de l'église : d'où un second cycle eschatologique, dont les éléments sont empruntés à l'Apocalypse. Enfin comme la paperte avait un caractère à moitié profane et servait de salle d'attente, les peintres, s'y croyant tenus à moins de réserve, y déroulent un troisième cycle allégorique et narratif. Ainsi préfigures de l'Ancien Testament, mystères de la Seconde Venue du Christ, allégories édifiantes : tels sont les trois cycles que les peintres d'Iaroslavl réservent à la décoration des paperty.

Le premier cycle s'ouvre par les Jours de la Création. Les grands médaillons de la voûte illustrent les chapitres de la Ge-

nèse. C'est d'abord le Créateur nimbé d'étoiles qui sépare les éléments, puis la scène de la Tentation, Adam et Ève chassés du Paradis, le Déluge avec l'arche de Noé où entrent cérémonieusement des éléphants, des cerfs, des chèvres, une licorne, la construction de la Tour de Babel. L'illustration du livre de l'Exode est particulièrement pittoresque. Des grenouilles vertes sautent sur la nappe blanche qui recouvre la table du Pharaon; dans la scène du Passage de la Mer Rouge, la surface bleue de la mer est parsemée de têtes au casque d'or d'Égyptiens qui se noient.

Le cycle apocalyptique se développe surtout à partir de l'époque d'Ivan le Terrible : la croyance à la Seconde Venue du Christ fut fortifiée par les misères de la Russie au Temps des Troubles. On voit à Saint-Élie le pressoir de la colère divine, les cavaliers de l'Apocalypse, librement interprétés d'après la gravure de Dürer et le Jugement dernier traditionnel avec le Déïsous et l'Hétimasie.

La plupart des sujets du cycle allégorique sont tirés d'un livre peu connu : *Zvêzda presvêtlaïa* (L'étoile lumineuse). Une femme nue à califourchon sur un dragon fantastique avec deux chiens blancs qui lui dévorent les mains et des serpents qui s'enroulent autour de sa tête symbolise la punition de la femme qui a dissimulé un péché à son confesseur. Un peu plus loin est représentée la légende du jeune homme sauvé par sa dévotion à la Vierge : au moment où un serpent va le mordre pendant son sommeil, une flamme s'échappe de sa bouche et met le reptile en fuite. Une vaste composition didactique où David triomphant de Goliath décapité fait pendant à saint Paul, illustre la parole de l'évangéliste Matthieu : « Ne pensez pas que je sois venu apporter la paix sur la terre : je suis venu apporter non la paix, mais l'épée. »

La décoration de l'église principale, baignée d'une lumière douce et dorée, offre plus d'unité que le décor hétérogène des galeries. Aux voûtes les fêtes; sur les murs les scènes de l'Évangile et au-dessous les miracles des prophètes Élie et Élisée; sur les piliers des figures de martyrs et de bienheureux.

La série des fêtes s'ouvre comme toujours par l'Annonciation avec la Vierge au fuseau, puis vient la Nativité avec un ange

tenant une étoile au-dessus de la crèche; la Résurrection est représentée sous ses deux formes : l'*Anastasis* ou Descente aux limbes et l'ascension du Christ s'envolant au-dessus du tombeau avec le labarum : ainsi se mêlent les traditions iconographiques de l'Orient et de l'Occident.

Sur les murs où les fresques forment quatre rubans (lenty) superposés, on remarque une pittoresque représentation des *Noces de Cana,* traitées comme une scène de genre à la façon d'un repas de boïars. Les deux registres inférieurs sont réservés à la vie du patron de l'église et de son disciple Élisée. Le soin particulier avec lequel ces légendes sont peintes fait présumer qu'elles sont l'œuvre propre du chef de l'artel, Gouri Nikitine. L'artiste s'est inspiré de la Bible de Piscator, de « kounchty » polonais et allemands. Élie, vêtu conformément aux instructions du podlinnik de bure brune, menace le roi Achab, sauve la veuve de Sarepta, confond et égorge les faux prophètes. Le cycle d'Élisée est encore plus pittoresque. La source de Jéricho est représentée d'après Piscator comme une fontaine monumentale de la Renaissance en forme de colonne émergeant d'une vasque circulaire. Deux ourses dévorent les enfants qui s'étaient moqués de la calvitie du prophète. Le miracle de la Sunamite dont le fils mourut au temps de la moisson inspire au peintre un charmant paysage d'été où le ton jaune d'or du seigle mûr s'harmonise avec les chemises bleues, roses et rouges des moissonneurs (pl. XCV).

Le sanctuaire masqué par l'iconostase ne présente plus la belle ordonnance des vieilles églises novgorodiennes. On y voit les deux fondateurs de la liturgie orientale : saint Basile le Grand et saint Jean Chrysostome. Dans la conque de la prothésis trône Sainte Sophie, la Sagesse Éternelle.

Fresques de Saint-Jean-Baptiste de Toltchkovo. — Les dimensions grandioses de Saint-Jean de Toltchkovo offraient un champ encore plus vaste aux décorateurs. Tout l'intérieur de l'église est recouvert d'une éclatante tenture de fresques. Il n'existe nulle part au monde un ensemble de peintures d'une pareille ampleur. Ces fresques, exécutées de 1694 à 1695, représentent l'ultime effort et la dernière grande création de la peinture russe avant la révolution pétrovienne. Seize izographes

y travaillèrent pendant deux ans. Comme il est matériellement impossible que seize peintres aient pu en aussi peu de temps venir à bout d'un pareil travail, il faut admettre qu'ils se firent aider par des équipes d'apprentis. Le maître d'œuvre était Dmitri Grégoriev, originaire de Pereiaslavl-Zalêski, qui travaillait à l'Oroujeïnaïa Palata de Moscou.

Ces murs tapissés de fresques produisent au premier abord une impression saisissante. Ce n'est qu'en examinant les éléments de cette décoration qu'on s'aperçoit du manque d'art. Il n'y a dans ces scènes innombrables aucune trace d'observation psychologique : les physionomies sont sans aucune expression; le corps humain est réduit à une arabesque.

Comme à l'église du prophète Élie, c'est dans les galeries que se trouvent les compositions les plus libres, les moins figées. Dans la galerie nord, les sept jours de la création sont symbolisés par sept médaillons où l'on voit la terre s'animer progressivement sur un signe du Créateur drapé dans une majestueuse robe flottante. La galerie occidentale est consacrée à l'illustration de l'Apocalypse. Dans la galerie sud apparaît un thème nouveau : le Couronnement de la Vierge. A droite et à gauche du portail, deux archanges montent la garde (pl. XCIV).

Fresques de Rostov. — Il n'y avait pas d'école de peintres à Rostov. Lorsque le métropolite Jonas voulut décorer de peintures les églises de son Kreml, il dut demander des peintres à Moscou, à la cour du tsar.

L'église de la Résurrection, la plus ancienne du Vatican de Rostov, fut peinte par Sébastien Dmitriev et ses apprentis. De déplorables restaurations ont malheureusement altéré non seulement la gamme des couleurs, mais le dessin primitif.

Dans l'église du Sauveur « na sêniakh », l'arc triomphal de la solea est décoré de deux rangées de médaillons reliés par une ornementation florale. Dans ces médaillons s'inscrivent le Christ entre la Vierge et le Prodrome (Déisous) et des figures d'Apôtres. En face, sur le mur occidental, se déroule la vaste composition du Jugement Dernier, divisée en une multitude de scènes.

Dans l'abside de Saint-Jean l'Évangéliste apparaît un sujet nouveau : la Sainte Cène (Taïnaïa Vetcheria) avec le Christ tendant à Judas une bouchée de pain.

Fresques de la Résurrection de Borisoglêbsk. — Les fresques de Borisoglêbsk, où dominent les tons bleu et jaune, sont moins bariolées et d'un effet décoratif plus harmonieux que celles de Saint-Jean de Toltchkovo. On ignore les noms des izographes qui ont peint les murs et les galeries de la splendide cathédrale : mais il est certain que ces maîtres anonymes étaient familiers avec les tendances novatrices des peintres de Moscou.

Les fresques des galeries illustrent presque tout l'Ancien Testament. On y voit la création du monde, l'idylle du Paradis Terrestre avec une faune échappée des estampes flamandes. L'histoire de Noé est assaisonnée de détails réalistes. Dans la scène de la dérision du patriarche bafoué par son fils Cham, le peintre a très bien rendu le corps flasque du vieil ivrogne qui dort, la bouche ouverte, les muscles détendus. La construction de l'arche, l'envol de la colombe après le déluge sont également traités avec un sens du réel et de l'expression tout nouveau dans la peinture russe. Noé jette une planche pour faire passer les animaux réfugiés dans l'arche, lâche la colombe et la suit de l'œil par la fenêtre. La Tour de Babel ressemble à un gigantesque clocher dont le sommet se perd dans les nuages ; la foudre tombe ; les ouvriers trop audacieux culbutent, plongent, les bras en avant, et s'écrasent sur le sol.

Pour la première fois nous voyons apparaître dans le décor religieux des scènes empruntées à l'histoire russe comme par exemple le *baptême de saint Vladimir*. Ces thèmes nationaux, traités d'ailleurs sans aucune couleur locale, sont un phénomène très rare dans la peinture russe du XVIIe siècle.

En ouvrant la porte qui conduit de la galerie dans l'église on découvre la féerique perspective de la vaste cathédrale peinte, au fond de laquelle brillent les ors patinés de l'iconostase. La partie la plus remarquable de la décoration est la vaste composition du *Jugement Dernier*, grouillante de plusieurs centaines de figures, qui couvre tout le mur occidental. Cette scène se retrouve dans presque toutes les églises de la région d'Iaroslavl. Mais nulle part elle n'atteint cette ampleur grandiose, ce mysticisme fantastique. Tout en haut trône le Christ représenté en juge souverain dans une auréole lumineuse. La lumière qui émane de lui éclaire les anges et les saints. A ses pieds se ran-

gent les figures extatiques de la Vierge et de saint Jean, une cohorte d'anges armés de glaives et les Apôtres avec des livres ouverts. Plus bas, sous des nuages, apparaissent les saints et les évêques de l'Eglise orthodoxe. — Dans le registre inférieur, les âmes tremblantes sont pesées. Sur le plateau de droite de la balance, un ange ailé dépose la liste des bonnes actions tandis que de petits démons cherchent sournoisement à faire pencher le plateau du côté gauche. — Sur la terre, les morts sortent de leurs tombes à l'appel des olifants. Un ange frappe de sa lance les pécheurs épouvantés : Juifs au bonnet pointu, nègres et Turcs enturbannés, Allemands en costume occidental. Au milieu des réprouvés que des démons tirent dans l'Enfer avec des crocs, un gigantesque serpent portant sur son dos les sept Péchés mortels déroule ses anneaux. Les justes sont reçus dans le sein d'Abraham (lono Abraamovo) représenté par Abraham, Isaac et Jacob. — Tout en bas est tracé un cercle symbolique où s'inscrivent quatre animaux fantastiques symbolisant les quatre royaumes (tchetyre tsarstva) non croyants : un lion ailé (la Perse), un sanglier (la Médie), un griffon (Babylone), une hydre à six têtes (Rome)[1]. Ce tétramorphe est l'illustration de la célèbre vision du prophète Daniel qui avait été popularisée en Russie par toute une littérature apocalyptique.

La diffusion de ces peintures murales du style d'Iaroslavl est telle qu'on ne peut que mentionner sans plus quelques ensembles particulièrement importants. A Kostroma sur la Volga, qui fut un des principaux centres de cet art, nous signalerons les fresques de l'église du monastère de l'Épiphanie (1672) et du célèbre monastère d'Hypatius (1685). A Vologda[2], de nombreuses fresques conçues comme celles d'Iaroslavl sous l'influence de la Bible de Piscator décorent la cathédrale Sainte-Sophie, Saint-Dmitri de Priloutsk (vers 1710), l'église de l'Intercession de la Vierge et l'église de Saint-Jean-Baptiste (1717). Des détails réalistes donnent quelque saveur à ces grossières images populaires qui rappellent souvent nos images d'Épinal. Au monastère

1. Ce tétramorphe est également figuré dans le *Jugement dernier* de l'église du Sauveur de Rostov. On le trouve déjà au VIIIe siècle dans le célèbre manuscrit de Cosmas Indicopleustès (Vaticane).

2. Sur les fresques des églises de Vologda, cf. *Staryé Gody*, 1915.

de Priloutsk, Suzanne prend son bain dans un bassin encerclé de rondins et les deux vieillards concupiscents sont lapidés à coups de pierres rondes comme des boulets.

En somme on démêle dans ces prodigieux cycles de fresques, qui sont pour ainsi dire le chant du cygne de la peinture russe ancienne un curieux mélange de traditions byzantines perpétuées par l'usage obligatoire des podlinniki et de nouveautés empruntées aux gravures occidentales qui pénètrent à Moscou au milieu du XVII[e] siècle. Les izographes russes, surchargés de besogne et incapables d'improviser, se contentent le plus souvent de reporter ces gravures à grande échelle sur la chaux humide des murs et de les colorier.

Ces influences occidentales, encore timides ou contrariées chez Simon Ouchakov et les fresquistes d'Iaroslavl, vont s'épanouir sous la protection des tsars à l'Oroujeïnaïa Palata de Moscou.

Les peintres étrangers de l'Oroujeïnaïa Palata. — Malgré la résistance fanatique de l'Église officielle et des Vieux Croyants qui s'accordent pour condamner les « tendances hérétiques » des peintres d'icones, le style franc (friajskoe pismo) ne cesse de gagner du terrain aux dépens des poncis byzantins. Les tsars eux-mêmes introduisent l'ennemi au cœur de la place en appelant des étrangers comme instructeurs et chefs d'atelier.

« Qu'est-ce qui nous dit, demande un partisan de la nouvelle école, que les visages des saints doivent être basanés et sombres? Est-ce que tous les êtres humains sont créés selon le même type? Est-ce que tous les saints étaient sombres et basanés? Même s'ils étaient tels de leur vivant, ne se transformaient-ils pas au ciel après leur mort? Et puis, qui peut soutenir cette sotte affirmation que l'obscurité vaut mieux que la clarté? »

Le seul résultat qu'obtiennent les zélateurs de la tradition, c'est de maintenir artificiellement l'*ikonnoe pismo* comme style officiel; mais ils ne réussissent pas à enrayer les progrès du *jivopisnoe pismo*, c'est-à-dire de la peinture moderne, telle qu'elle était pratiquée en Occident.

Le signe le plus apparent de la transformation qui s'opère au milieu du XVII[e] siècle, c'est que la peinture, qui avait été jusqu'alors exclusivement religieuse, se laïcise. Après la peinture allégorique, on voit apparaître le *portrait* qui est désigné dans

les textes de cette époque du nom bizarre de *parsounoe dêlo* ou *parsouna,* corruption du latin persona. Ce n'est qu'au milieu du XVIIIe siècle que le terme de « *portret* » fut introduit dans la langue russe.

La peinture de portrait n'était pas absolument étrangère à la vieille Russie puisqu'il en existe un spécimen de la fin du XIIe siècle sur les murs de l'église novgorodienne de Nereditsa. Mais on ne connaît aucun portrait russe peint sur bois ou sur toile antérieur à la seconde moitié du XVIIe siècle. « Il n'est pas possible, écrit en 1661 le baron de Mayerberg dans la relation de son voyage, de voir dans toute la Moscovie aucune autre image que celle des saints. Il n'y a absolument aucun portrait : de sorte que la mémoire des aïeux passe avec leur vie. »

La plupart des portraits de personnages russes du XVIIe siècle ont été peints par des étrangers. Le plus ancien des peintres étrangers mentionné dans les documents est le Nêmtchine Hans Detterson qui entra au service du tsar en 1643, avec un traitement très élevé pour l'époque de 20 roubles par mois. En échange, il s'engageait à enseigner le métier de peintre (jivopisnoe masterstvo) à des élèves russes. Tant qu'on n'aura pas trouvé une œuvre signée de lui, sa personnalité restera mystérieuse.

Après la mort de Detterson en 1655 sa place fut attribuée au Polonais Stanislas Loputski, aventurier mi-perspectiviste mi-arpenteur qui se prétendait apte à tous les métiers. En 1657 il peint la « parsouna » du tsar Alexis Mikhaïlovitch et lui offre en 1664 un étendard sur lequel il avait figuré l'empereur Constantin à cheval.

Daniel Wuchters qui fut nommé en 1667 à l'Oroujeïnaïa Palata n'avait qu'une piètre estime pour ses deux prédécesseurs. Dans une supplique au tsar, il déclare qu'il se fait fort d'exécuter tous les travaux de peinture mieux que Stanislas Loputski et Hans Detterson.

Parmi tous ces peintres étrangers qui se succèdent à Moscou, il est à noter qu'il n'y a pas un seul Français[1]. Les influences artistiques qui prédominent sont celles de la Pologne et des

1. Al. Ouspenski, *Tsarskié ikonopistsy i jivopistsy XVIIe v.* (Dictionnaire des artistes ayant travaillé dans les ateliers des tsars au XVIIe siècle); Moscou, 1910.

pays germaniques : Allemagne et Hollande. Ce n'est qu'au XVIIIe siècle que l'art français deviendra pour la Russie nouvelle ce qu'avait été pour la Russie ancienne l'art byzantin.

L'œuvre la plus caractéristique sortie de ce milieu est un vigoureux *portrait du patriarche Nikon*, peint sur toile dans la manière hollandaise, qui est conservé dans l'église du monastère de la Résurrection ou Nouvelle Jérusalem. Le patriarche, au masque énergique est représenté en grand appareil, *in pontificalibus*, avec la mitre et la crosse, la panagie et la croix pectorale suspendues par des chaînes d'or sur la poitrine. Il est entouré de ses acolytes vus à mi-corps : l'archimandrite du monastère en chasuble, des moines coiffés de la kamilavka, des diacres et deux jeunes sous-diacres qui tiennent l'un un livre ouvert, l'autre les lunettes et le chapelet du patriarche.

En même temps que le portrait, on voit s'implanter en Moscovie, sous l'influence de l'Occident, l'art de la gravure. La première estampe moscovite est un *Saint-Luc* daté de 1564[1]. La Lavra Petcherskaïa de Kiev fut la première à populariser en Russie les gravures des « Koujbouchki » (Kunstbücher) occidentaux. Mais ce n'est qu'au XVIIe siècle avec Simon Ouchakov que la gravure russe commence à s'émanciper de ses modèles.

Cette transformation de la peinture russe, qui rejette peu à peu les traditions byzantines artificiellement perpétuées et se met à l'école des peintres et des graveurs de l'Occident, est si profonde que la limite séparant la peinture russe ancienne de la peinture moderne doit être décidément reportée aux premières années du règne d'Alexis Mikhaïlovitch, un demi-siècle avant la fondation de Pétersbourg. La peinture moderne (jivopis) est née à l'Oroujeïnaïa Palata de Moscou, qui fut la première Académie russe des Beaux-Arts. Elle commence en réalité avec Hans Detterson et Daniel Wuchters qui sont les authentiques précurseurs de Caravaque et de Lagrenée.

Faut-il déplorer la disparition de la peinture d'icones? Lorsque Pierre le Grand lui donna le coup de grâce, elle avait déjà

1. Rovinski, *Rousskié gravery i ikh proizvedenia s* 1564 *goda do osnovania Akademii Khoudojestv* (Les graveurs russes et leurs œuvres depuis 1564 jusqu'à la fondation de l'Académie des Beaux-Arts), 1870.

parcouru le cycle entier de son évolution et épuisé toutes ses possibilités. A la fin du XVIIe siècle, après Léonard de Vinci et Raphaël, Rubens et Rembrandt, Poussin et Velasquez, cette peinture à la détrempe, calquée sur d'immuables modèles byzantins, était un prodigieux anachronisme. A mesure que la Russie entrait en contact avec les civilisations occidentales, le maintien d'une pareille anomalie devenait de plus en plus inconcevable.

L'existence de la peinture d'icones aurait-elle pu être prolongée par des compromis? Il semble bien que non. Les essais de rajeunissement tentés par Ouchakov et les fresquistes d'Iaroslavl n'ont abouti qu'à la formation d'un style bâtard qui n'a plus aucun des mérites de la peinture novgorodienne et n'est qu'une contrefaçon grossière de l'art des peintres occidentaux. Arrivée à ce point de décadence, la peinture d'icones n'avait plus qu'à disparaître. La peinture russe avait tout à gagner à rompre nettement avec son passé et à se mettre résolument à l'école de l'Europe.

CHAPITRE V

LES ARTS SOMPTUAIRES ET DÉCORATIFS.

Le tableau de la civilisation moscovite ne serait pas complet si l'on négligeait de tenir compte des œuvres très variées : miniatures, orfèvreries, bois sculptés, tissus brodés qui rentrent dans la catégorie des arts décoratifs. Car la décoration est peut-être, après l'architecture, l'aspect le plus original et le plus intéressant de l'art russe ancien.

Parmi les branches des arts industriels qui avaient fleuri à l'époque des grands kniazs de Kiev et des posadniki de Novgorod, il en est quelques-unes, comme la mosaïque et l'émaillerie cloisonnée sur or, qui s'étiolent et meurent. En revanche, on voit se répandre au XVIIe siècle, sous l'influence de la Perse, la technique de l'émail transparent, tandis que, sous l'influence de la Pologne, la sculpture religieuse sur pierre et sur bois fait une timide apparition.

1. *Miniature.* — A partir du XIVe siècle la miniature, suivant la même évolution que la peinture de fresques ou d'icones, se transforme : elle cesse d'être exclusivement religieuse. A la place des illustrations d'Évangéliaires et de Psautiers, apparaissent des illustrations de récits légendaires ou historiques comme la Vie d'Alexandre de Macédoine ou le *Livre des tsars* (Tsarstvennaïa kniga) : manuscrit du XVIe siècle, consacré aux derniers jours du règne de Vasili III et à la première moitié du règne d'Ivan le Terrible, qui passe à juste titre pour le monument le plus remarquable de la peinture d'histoire russe.

2. *Orfèvrerie et émaillerie.* — Nous possédons un témoignage très curieux sur la prodigieuse richesse du trésor des tsars moscovites au XVIIe siècle : c'est la relation de voyage rédigée

en 1607 sur l'ordre d'Henri IV par le capitaine Margeret, gentilhomme bourguignon qui servit en Russie sous Boris Godounov et le faux Dmitri. « Le trésor du tsar, écrit-il dans son *Éstat de l'Empire de Russie*, est plein de toutes sortes de joyaux en grand nombre, principalement de perles : car il s'en porte plus en Russie qu'en tout le reste de l'Europe... Il y a grand nombre de plats d'or grands et petits. Outre ce, un nombre infini de vaisselle d'argent dorée et non dorée. J'y ai vu une demi-douzaine de tonneaux faits d'argent, un grand nombre de bassins d'argent fort grands et creux, avec une boucle de chaque côté pour les porter, lesquels quatre hommes apportent coustumièrement sur chaque table pleins de medon (hydromel) et avec un chacun de grandes tasses d'argent pour puiser dans iceux bassins. *Toutes les dites vaisselles sont ouvrages de Russie.* Outre icelles il y a un grand nombre de vaisselle d'argent d'Allemagne, d'Angleterre, de Pologne qui sont ou présents de princes envoyés par ambassadeurs ou qui ont été achetés pour la rareté de l'ouvrage. »

Que reste-t-il de ces fabuleuses richesses dont la profusion éblouissait tous les ambassadeurs étrangers? Les vitrines de l'Oroujeinaïa Palata, les trésors d'églises, les expositions d'art religieux organisées en 1913 à Moscou au Couvent des Miracles, à Pétrograd en 1915 au Musée Stieglitz, ne peuvent en donner qu'une bien faible idée [1]. L'orfèvrerie civile est représentée par des hanaps (stopa), des bassins (lokhan), des *bratiny*, grandes coupes de forme ronde, avec ou sans couvercle dont on se servait pour porter la santé des hôtes; l'orfèvrerie religieuse par des calices (potir), des patènes (diskos), des étoiles (zvêzditsa) en or ciselé et émaillé, des encensoirs (kadilo), des croix pectorales et des croix d'autel (napersny, naprestolny krest), des couvertures d'Évangiles (oklad) ornées d'émaux translucides ou opaques (pl. C). Une des spécialités les plus curieuses des orfèvres moscovites, qui prend une très grande extension à partir du XVIIe siècle, est l'habillage des icones qu'on recouvre d'une garniture métallique (riza) et qu'on pare d'une couronne (vêntchik) et d'un collier (tsata). Ces revêtements en métal estampé, guilloché, ciselé, enrichis de

1. Les plus belles pièces sont reproduites dans les *Drevnosti Rossiiskavo Gosoudarstva* (Antiquités de l'Empire de Russie). M. 1849-1853.

grosses perles et d'émaux masquent presque complètement les figures peintes dont elles ne laissent plus émerger que le visage et les mains.

Le style de ces orfèvreries d'un luxe un peu barbare tient à la fois de la Perse et de l'Occident, d'Ispahan et d'Augsbourg. Les rapports de la Moscovie avec la Perse étaient devenus très étroits à la fin du XVIe siècle, après la conquête des khanats de Kazan et d'Astrakhan, qui ouvrait au commerce russe la route de la mer Caspienne. Des ambassades persanes étaient fréquemment reçues au Palais à facettes du Kreml et apportaient de riches présents. En 1625 le shah Abbas offrit au tsar Michel Feodorovitch un morceau de la robe du Christ provenant d'une église de Géorgie. Après avoir fait vérifier l'authenticité de la sainte relique par des miracles, le patriarche Philarète la fit solennellement déposer sous un dais en cuivre dans la cathédrale de la Dormition et institua la fête de la *Déposition de la robe du Christ* (Polojenie Rizy Gospodneï); une des églises du Kreml (Rizpolojenskaia tserkov) fut consacrée sous ce vocable. C'est à ces influences persanes qu'il faut attribuer l'introduction en Moscovie de la technique de l'émail transparent qui atteint son apogée dans la seconde moitié du XVIIe siècle.

A côté de ces influences orientales s'exercent des influences occidentales. Dès 1476 l'ambassadeur vénitien Contarini signale la présence à Moscou d'un orfèvre de Cattaro qui travaillait pour le grand prince. Au XVIIe siècle les registres de l'Oroujeïnaïa Palata, qui abritait comme les Gobelins sous Louis XIV des ateliers de toute espèce, mentionnent de nombreux orfèvres suédois, allemands et anglais. Les orfèvres français n'apparaîtront que plus tard à Saint-Pétersbourg, à partir de Pierre le Grand et surtout d'Élisabeth.

3. *Sculpture décorative sur pierre et sur bois.* — Nous avons dit pour quelles raisons d'ordre religieux, il n'y avait place dans la vieille Russie que pour une sculpture purement ornementale. Depuis les informes bonnes femmes de pierre (kamennya baby) des temps préchrétiens jusqu'à la fondation de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, qui ne date que de la seconde moitié du XVIIIe siècle, la Russie n'a pas produit une seule statue en bois ou en pierre digne de ce nom.

A. *Sculpture sur pierre.* — Les seuls monuments de la sculpture sur pierre pendant la période prémongole sont les bas-reliefs d'une enfantine gaucherie qui tapissent les façades des églises souzdaliennes. Les formes des êtres humains, des animaux de Bestiaires, des arbres stylisés, maladroitement copiées sur des ivoires ou des tissus byzantins et sassanides, manquent de vérité et de vie : groupées pêle-mêle dans le cintre des arcatures, elles n'ont que la valeur d'un ornement.

Après l'invasion mongole, la sculpture disparaît complètement des façades d'églises. Elle se réfugie dans les encadrements de portes et de fenêtres qui, à partir du XVIe siècle, empruntent la plupart de leurs motifs à la Renaissance italienne.

C'est seulement à la fin du XVIIe siècle, sous l'influence du catholicisme polonais, qu'on voit réapparaître la sculpture en bas-relief dans la décoration des églises. L'église de Doubrovitsy, construite en 1690 près de Moscou, est entièrement tapissée de sculptures à l'intérieur comme à l'extérieur, avec une profusion qui rappelle les façades d'Iouriev Polski. Mais ces sculptures de style baroque italien n'ont rien de russe. Elles ont été évidemment conçues et exécutées par une équipe d'artistes étrangers.

Kiev, la métropole de l'Ukraine, qui fut longtemps inféodée à la Pologne, devait naturellement subir plus encore que Moscou l'influence des arts d'Occident. C'est à la lavra Petcherskaïa que la sculpture funéraire, sévèrement proscrite par l'orthodoxie, fait sa première apparition avec le monument du prince Constantin Ostrojski, dont l'effigie gisante repose sous un baldaquin dont deux chérubins soulèvent la courtine de marbre.

B. *Sculpture sur bois.* — Le triomphe de la sculpture sur bois (dereviannaïa rêzba) est la décoration des iconostases et des baldaquins en forme de pyramide (rêznyé chatry) qui s'élèvent au-dessus des trônes du tsar et du patriarche ou au-dessus de l'autel.

Les premiers iconostases étaient très petits et très bas. Ce n'est guère qu'à partir du XVIe siècle qu'ils prennent de l'ampleur et se couvrent d'une ornementation de plus en plus exubérante et surchargée. La partie la plus soignée de la décoration est toujours la *porte sainte* ou *porte royale* (tsarskia vrata) dont les vantaux (stvory) qui pivotent sur de fines colonnettes (stol-

biky) sont couverts d'ornements à jour au milieu desquels se détachent des motifs sculptés en forme d'églises à coupoles (khramiki, kivotky), qui servent d'encadrement à de petites icones. Les meilleurs spécimens de cet art sont peut-être les iconostases de l'église en bois de Saint-Jean l'Évangéliste sur l'Ichna, près de Rostov (pl. XCVII) et de Saint-Jean Baptiste de Toltchkovo à Iaroslavl (pl. XCVIII). La plupart des motifs sont empruntés à la Renaissance italienne : les fûts des colonnettes géminées qui supportent l'archivolte sont ornés de rameaux de vigne, de guirlandes de fruits; des chapelets de perles (bousy) ourlent les arcs. Mais les artistes russes ne copient pas servilement ces ornements de style franc, ils les adaptent à leur guise et y introduisent des détails purement moscovites. D'ailleurs la technique du bois les mettait dans la nécessité de transposer des motifs conçus pour le marbre ou le bronze. Les colonnettes s'amincissent et se chantournent; les arcs, les vantaux se couvrent d'une broderie d'ornements à jour profondément fouillés que rehausse une éclatante polychromie.

Les baldaquins en bois sculpté et doré dont se parent les églises russes au xvie et au xviie siècle sont des chefs-d'œuvre de hucherie qu'on peut comparer aux stalles de nos cathédrales. Un des plus anciens est le trône (tsarskoe mêsto) dit de Vladimir Monomaque à l'Ouspenski sobor de Moscou; il date du xvie siècle. Primitivement doré et argenté, il est décoré dans un style hybride mi-italien, mi-russe avec des rangées de perles et des kokochniki qui épaulent la base de la pyramide. Sainte-Sophie de Novgorod possède également deux dais du même style qui portent respectivement les dates de 1556 et 1557.

Mais c'est à Iaroslavl qu'il faut chercher les « chatry » ou « sêny » les plus somptueux. Le *baldaquin de l'église Saint-Nicolas Nadêenski*, suspendu par des chaînes à la voûte, a été sculpté en 1636 sous le tsar Michel Feodorovitch. Il présente deux arcatures à clefs pendantes et un fronton triangulaire, orné de feuillages, de baies, de branches de chêne chargées de glands. La décoration comporte des médaillons et des coquilles dans le goût italien. La pyramide, surchargée de kokochniki, est couronnée par une coupole bulbeuse sur laquelle se dresse une croix. — A Saint-Nicolas Mokri, on admire deux trônes adossés

aux piliers en face de l'iconostase : le premier était, d'après la tradition, destiné au tsar Alexis Mikhaïlovitch et le second au patriarche Nikon. Les sièges sont de simples bancs en bois sculpté sur lesquels on étendait des coussins. Quatre colonnettes réunies par des arcatures bilobées à clefs pendantes supportent le baldaquin. La corniche est ornée de perles et de denticules. Aux angles sont ménagés en guise d'amortissement des pinacles surmontés d'oiseaux. La pyramide très effilée se compose de cinq rangées de kokochniki qui vont en s'amenuisant depuis la base jusqu'au col de la coupole : sur chaque kokochnik dont les ornements se détachent en or sur un fond bleu, vert ou rouge, un séraphin éploie ses ailes.

Le même parti pris décoratif se retrouve dans le magnifique *baldaquin d'autel* (naprestolnaïa sên) *de l'église du prophète Élie* qu'une inscription gravée sur la corniche date de l'an 7165 (1657), sous le règne du tsar Alexis Mikhaïlovitch et le patriarcat de Nikon, Jonas étant métropolite de Rostov et Iaroslavl (pl. XCIX). Les ornements dorés, qui se composent de feuillages, de fleurs et de fruits, de perroquets, de colombes, d'un aigle bicéphale aux ailes éployées, s'enlèvent sur des fonds de diverses couleurs. Du pittoresque enchevêtrement des kokochniki jaillit une pyramide à huit pans surmontée d'un petit bulbe (makovitsa) haussé sur un long col. Au plafond du baldaquin s'inscrit, dans un cadre de séraphins dorés sur fond bleu, la figure du Sauveur.

En somme, de même que les châsses d'orfèvrerie du Moyen Age reproduisent en miniature la silhouette des cathédrales, les baldaquins en bois sculpté des églises moscovites reflètent fidèlement les formes architecturales des églises en pyramide dont elles sont pour ainsi dire la réduction.

La sculpture en bois n'échappe pas plus que la sculpture sur pierre aux influences occidentales. Nous savons qu'il y avait à Moscou au XVIIe siècle de nombreux sculpteurs étrangers, principalement italiens et allemands. C'est sans doute à eux qu'il faut attribuer les lions qui supportent le trône d'Ivan le Terrible dans la cathédrale de la Dormition, ainsi que les lions héraldiques de l'escalier d'or (Zolotoe kryltso) du Kreml. D'après un voyageur étranger du XVIIe siècle, Reitenfels, le palais en bois de Kolomenskoe était décoré, comme l'étage supérieur du Palais

des Terems (Zlatoverkhi teremok), de sculptures dorées.

C'est à la faveur de ces influences catholiques d'Occident que s'introduisent en contrebande dans la Russie orthodoxe des statues de saints en bois peint, dont le Musée russe et le Musée de la Société d'Encouragement des Beaux-Arts de Petrograd possèdent quelques spécimens. Ce sont des statues grossièrement équarries, raides, hiératiques, les bras collés au corps, qui rappellent les *xoana* de la sculpture grecque primitive. Les visages sont traités par larges plans; les draperies tombent en plis rigides. La plupart des saints représentés : saint Nicolas [1], saint Barlaam, sainte Paraskeva (Piatnitsa) tiennent d'une main un rouleau ou l'Évangile et font de l'autre un geste de bénédiction. Certains sujets complètement étrangers à l'iconographie russe : l'*Ecce Homo* (Spasitel v temnitsê), le *chef de saint Jean-Baptiste dans un plat* attestent la pénétration des influences occidentales.

L'oukaze prohibitif promulgué en 1724 par Pierre le Grand qui, par égard pour le traditionalisme du clergé, interdit rigoureusement toutes les images sculptées, sauf les croix en métal, mit fin à ces rares et indigents essais d'art plastique religieux.

4. *Céramique*. — Le développement de la céramique ornementale (tsêninnoe dêlo) est une des particularités de l'architecture moscovite du XVII[e] siècle. Les carreaux de faïence (izraztsy) sont employés non seulement pour la fabrication des poêles, mais pour la décoration extérieure des édifices.

Cette ornementation est introduite par le patriarche Nikon dans son couvent de la Nouvelle-Jérusalem. Le palais du tsar dans la lavra de la Trinité Saint-Serge, qui date de 1670, présente des fenêtres géminées avec encadrements de céramique. Le type le plus parfait et le mieux conservé de ces revêtements en carreaux de faïence habillant toute une façade est le charmant « teremok » de l'ancien *monastère Kroutitski*, construit au-dessus d'une double porte entre 1664 et 1676. L'église *Saint-Grégoire*

1. Adam Olearius parle d'une statue de saint Nicolas très vénérée à Moscou. Elle était placée dans une chapelle dans la grande rue qui monte à la porte de Tver. Tous les jours des cierges brûlaient en son honneur. Mais un jour, pendant un incendie, elle fut brûlée et réduite en cendres : ce que les Russes traduisent en disant qu'elle fut enlevée au ciel. Ed. Souvorine, p. 292.

de Néocésarée, édifiée en 1679 aux frais du tsar Alexis Mikhaïlovitch, rivalise avec lui en soulignant sa corniche d'une magnifique frise en céramique.

Mais les petites églises de Moscou n'offraient pas un champ très favorable à ce genre de décoration. C'est dans les vastes églises d'Iaroslavl que les carreaux de faïence reçoivent les applications les plus heureuses et les plus variées, soit pour revêtir les soubassements, soit pour encadrer les baies. La céramique joue, en somme, dans la décoration extérieure des façades en briques, le même rôle que la fresque à l'intérieur des églises. Le riche encadrement en faïence de la fenêtre absidale de Saint-Jean Chrysostome de Korovniki montre le parti qu'un habile décorateur peut tirer de ces revêtements polychromes se détachant sur le nu des murs blanchis à la chaux.

D'où vient ce procédé de décoration adopté avec tant d'empressement par les architectes de Moscou et d'Iaroslavl? Ici encore nous retrouvons l'action des deux influences conjuguées qui se sont toujours disputé l'art russe. Certains archéologues, constatant la ressemblance des carreaux bleuâtres d'Iaroslavl avec les carreaux de faïence de Delft, inclinent à croire que des maîtres hollandais ont participé à la construction et à la décoration des églises de la Volga : hypothèse assez vraisemblable si l'on connaît les étroits rapports commerciaux qui, depuis l'ouverture de la route d'Arkhangelsk, unissaient les marchands d'Iaroslavl aux marchands hollandais. Mais nous savons d'autre part que Moscou et Iaroslavl entretenaient par la Volga et la Caspienne un trafic considérable avec la Perse. Comment ne pas croire que les Russes ont emprunté l'idée de ces revêtements en céramique à l'architecture persane qui en a fait un emploi si heureux dans la décoration des mosquées? Le goût naturel des Moscovites pour l'ornementation polychrome explique le rapide succès de cette innovation.

5. *Tissus et Broderies.* — Le trésor des tsars était aussi riche en belles étoffes brodées qu'en vaisselle d'or et d'argent. « Il y a en ce trésor, affirme le capitaine Margeret [1], abondance de toutes sortes d'étoffes, à savoir drap d'or et d'argent de Perse,

1. Estat de l'Empire de Russie, *op. cit.*

de Turquie, toutes sortes de velours, satin, damas, taffetas et autres estoffes de soie. »

Au xve siècle appartiennent le *vozdoukh*, voile liturgique brodé vers 1420 pour la cathédrale de Souzdal (Musée historique de Moscou) où de nombreuses petites scènes sur fond blanc font ressortir les tons vigoureux de la composition centrale tracée sur fond ponceau et le *sakkos* (chape) de Photius qui fut patriarche de Moscou. La cathédrale Pierre et Paul de Pétrograd possède une *péléna* (parement d'autel) du xvie siècle sur laquelle est brodée une Descente de croix (pl. CII, CIII et CIV).

En somme, si l'on jette un coup d'œil d'ensemble sur les monuments de l'art moscovite : miniatures, orfèvreries émaillées, bois ouvrés, carreaux de faïence, broderies, on est surtout frappé par la prédominance et la persistance d'une esthétique *orientale* qui se définit par un médiocre souci de la forme, des proportions, allié à un goût très vif pour la richesse de la matière et les prestiges de la couleur. Bien que dans la seconde moitié du xviie siècle les éléments occidentaux (zamorskié élementy) envahissent graduellement toutes les branches de l'art par l'intermédiaire des ateliers de l'Oroujeïnaïa Palata, ce principe décoratif subsiste jusqu'à la révolution pétrovienne qui rompt brutalement les attaches de la Russie avec l'Orient.

CONCLUSION

Quelles sont les conclusions générales qui se dégagent des analyses fragmentaires par lesquelles nous avons essayé d'éclairer successivement les différents aspects de l'art russe?

La première est que l'évolution de l'art russe ancien est beaucoup moins simple, beaucoup moins rectiligne que ne le croient certains esprits systématiques qui prétendent l'annexer sans autre forme de procès soit à l'art byzantin, soit à l'art asiatique sans se douter qu'il fait aussi partie intégrante de l'art européen.

1. *L'apport byzantin.* — Un savant archéologue russe, le professeur Aïnalov, a mis en évidence dans un livre remarquable les *fondements hėllénistiques de l'art byzantin.* Les *fondements byzantins de l'art russe* sont encore plus apparents et il est très certain que du XIe au XVIe siècle la Russie kiévienne et novgorodienne a été à beaucoup d'égards une simple province de l'art byzantin. La « grande église » de Constantinople a servi de marraine aux cathédrales de Kiev et de Novgorod qui ont été construites et décorées par des artistes grecs. Le plan byzantin de l'église à coupole sur pendentifs est devenu le plan type de toutes les églises orthodoxes. La peinture d'icones novgorodienne emprunte sa technique et son iconographie à des modèles byzantins. Les émaux cloisonnés de Kiev ne sont que de grossières imitations des émaux byzantins.

Tout cela est rigoureusement vrai. Mais il ne faut pas exagérer cette dépendance. Les deux Sainte-Sophie du Dnêpr et du Volkhov ne ressemblent en somme que fort peu à leur homonyme de la Corne d'Or. Dès le XIIe siècle l'architecture russe fait effort pour s'adapter à un climat plus rude que celui du Bosphore :

elle remplace la coupole-terrasse en forme de demi-sphère aplatie, faite pour les pays du soleil, par une coupole renflée en forme de bulbe sur laquelle glissent la pluie et la neige. Au xvie siècle le bulbe est remplacé à son tour par la pyramide encore mieux adaptée aux conditions climatériques et à l'esthétique des pays de plaine. Le lien religieux et culturel qui unissait la Russie prémongole à Byzance se relâche de plus en plus ; il se rompt après la prise de Constantinople par les Turcs. A la fin du xviie siècle il n'y a presque plus rien de commun entre l'architecture moscovite et l'architecture byzantine. Que l'on compare à la calotte plate de Sainte-Sophie la touffe de bulbes polychromes de Vasili Blajennoï, la pyramide de Kolomenskoe ou la pagode de Fili, et l'on sera bien forcé de convenir qu'au terme de son évolution l'art russe ancien s'est complètement émancipé de son modèle.

2. *L'apport asiatique.* — C'est qu'en effet l'art byzantin n'a jamais été l'unique source d'inspiration de l'art russe. De très bonne heure son influence est combattue et contrebattue par des influences orientales. Nous avons vu que par la voie de la Volga et de la Caspienne, la Souzdalie avait entretenu au xiie siècle d'étroites relations avec les civilisations transcaucasiennes de Géorgie et d'Arménie. Quelques siècles plus tard, après l'effondrement de la domination mongole, cette voie est rouverte par la Moscovie qui s'en sert pour commercer avec la Perse. L'église en pyramide de Vasili Blajennoï n'est pas plus une tente mongole que l'église à étages de Fili n'est une pagode hindoue. Il n'en est pas moins vrai que de tout temps, et spécialement depuis la conquête mongole, la Russie a été en contact avec les civilisations asiatiques et leur a emprunté plus d'un motif de décoration.

3. *L'apport de l'Occident.* — Il faut tenir compte dans la formation de l'art russe d'un troisième facteur que ni Viollet-le-Duc ni les byzantinistes français n'ont suffisamment mis en valeur : c'est *l'art occidental.* On peut contester l'influence du Dugento italien sur la peinture d'icones novgorodienne et celle de l'architecture romane sur les églises de Vladimir. Mais il est indiscutable que la Russie a subi successivement l'influence de l'art roman à Novgorod, de la Renaissance italienne au Kreml de Moscou et enfin du style baroque polono-italien dans les églises

de la fin du XVIIe siècle. L'art russe a donc reflété toutes les phases de l'art occidental, à l'exception de l'architecture gothique dont la création et l'épanouissement coïncident avec le joug mongol et qui par suite n'a pu pénétrer dans la Moscovie asiatisée.

A partir du milieu du XVII[e] siècle, ces influences occidentales, longtemps sporadiques et superficielles, prédominent de plus en plus aux dépens des traditions byzantines en voie de disparition, et le rattachement de l'art russe à l'art européen peut être considéré comme un fait accompli. La peinture d'icones recule devant l'invasion de la peinture de portrait; les ateliers de l'Oroujeïnaia Palata se peuplent d'artistes et d'artisans étrangers. La *friaz*, c'est-à-dire le style franc ou occidental, triomphe du byzantinisme. Mais ce ne sont pas des Français ni même des Italiens qui sont les principaux artisans de cette transformation; leur rôle d'éducateurs ne commencera réellement qu'à l'époque suivante, après le transfert de la capitale à Saint-Pétersbourg. C'est aux Allemands et aux Hollandais installés dans la *Nêmetskaïa sloboda* d'une part, aux Polonais et aux Ukrainiens de l'autre, que les Moscovites doivent leurs premières leçons de civilisation européenne.

4. *Le fonds national.* — La Russie n'aurait-elle été qu'un champ de bataille entre les influences antagonistes de Byzance, de la Perse, de l'Occident, et l'art russe ne serait-il que la somme de ces apports étrangers? Nous ne sommes pas de ceux qui partagent cette opinion injurieuse pour la Russie.

Si la Perse et l'Occident, ont puissamment contribué à émanciper l'art russe de la tradition byzantine, c'est à lui-même qu'il doit surtout sa libération. Il ne s'est pas contenté d'assimiler les influences que la situation géographique de la plaine russe entre trois grands foyers d'art le condamnait à subir : il a puisé aussi dans son propre fonds. Sans doute les architectes italiens qui ont construit les cathédrales et les palais du Kreml ont rappris aux Moscovites l'art de la construction en briques et enrichi leur grammaire ornementale de motifs Renaissance. Mais la grande révolution qui s'est opérée au XVI[e] siècle dans l'architecture moscovite, la substitution de la pyramide à la coupole, a une origine toute nationale. C'est l'architecture en

bois du nord de la Russie, art essentiellement populaire, sorti des profondeurs de la race, qui a transformé la construction en pierre non seulement dans la modénature et la décoration, mais dans sa structure intime. Cette architecture nouvelle qui a produit à Moscou les admirables églises de Kolomenskoe, d'Ostrovo, de Vasili Blajennoï aurait créé encore bien d'autres merveilles sans le désastreux veto prononcé au milieu du xviie siècle par un clergé aveuglément traditionaliste contre les églises en pyramide. Le peuple ne revint qu'à contre-cœur à la sacrosainte pentacoupolie (piatiglavié). Dans le nord, loin des yeux du patriarche, il continua obstinément à charpenter des pyramides, comme par devant (po starinê). A Moscou et à Iaroslavl il profita ingénieusement de la permission d'élever des toits en pyramide sur les parties annexes des églises : chapelles, porches, clochers. Mais cette juxtaposition de coupoles empruntées à l'architecture en briques et de pyramides empruntées à l'architecture en bois avait l'inconvénient de grouper des masses très hétérogènes. C'est pourquoi les architectes moscovites, conscients de ces disparates, empruntèrent, à la fin du xviie siècle, aux églises en bois de l'Ukraine l'idée des constructions à étages qui ne tombaient pas sous le coup des anathèmes du clergé. Ne pouvant continuer à bâtir dans le style de Kolomenskoe et de Vasili Blajennoï, ils répliquèrent par le chef-d'œuvre de Fili.

*
* *

Si l'art russe greffé sur le tronc byzantin était capable de produire de pareils fruits, ne faut-il pas déplorer avec les slavophiles la brutale intervention de Pierre le Grand qui, en transportant sa capitale à Pétersbourg, arrêta net cette évolution? Un pareil regret est plus sentimental que réfléchi. En réalité Pierre le Grand, qu'on accuse d'avoir dévoyé et « désorienté » la Russie, n'a fait que poursuivre en l'accélérant la transformation déjà commencée sous son père Alexis. La sloboda étrangère de Moscou était déjà une première ébauche de Saint-Pétersbourg et l'Oroujeïnaïa Palata est le véritable germe de l'Académie des Beaux-Arts. La Moscovie, rattachée à l'Europe par la route

d'Arkhangelsk, en attendant le moment où elle allait étendre ses tentacules jusqu'au littoral de la Baltique et de la Mer Noire, ne pouvait demeurer dans son isolement séculaire. La survivance d'une peinture d'icones moyenâgeuse à l'époque de Poussin, de Rubens, de Rembrandt et de Velasquez était un insoutenable paradoxe. Il fallait que la Russie attardée se mît au même pas que le reste de l'Europe. La transformation déplorée par des patriotes à courte vue se serait fatalement opérée à Moscou comme à Pétersbourg, avec ou sans Pierre le Grand.

Tous les efforts qui ont été tentés au XIXe siècle avec l'approbation et l'appui de Viollet-le-Duc pour ramener l'art russe à ses origines ont lamentablement échoué. Le style pseudo-russe introduit en architecture par l'Allemand Thon, en peinture par Victor Vasnetsov n'a engendré comme le pseudo-gothique français et la pseudo-Renaissance allemande que des œuvres factices et sans vie. On ne remonte pas le courant de l'histoire et de la civilisation. Ce n'est pas en pastichant les mosaïques de Sainte-Sophie de Kiev ou les bulbes multicolores de Vasili Blajennoï que l'art russe moderne a prouvé — et prouvera dans l'avenir — sa vitalité.

BIBLIOGRAPHIE DE L'ART RUSSE ANCIEN[1]

I. — Ouvrages généraux.

1) *En russe.*

Novitski. — Istoria rousskavo iskousstva (Histoire de l'art russe). 2 vol. M. 1903.

Gnêditch. — Istoria iskousstv (Histoire des Beaux-Arts). 3 vol. P. Marx, 1907. Ouvrage de vulgarisation abondamment illlustré.

Grabar. — **Istoria rousskavo iskousstva** (Histoire de l'art russe). M. Knebel, 1909 et suiv.

Ouvrage collectif publié sous la direction d'Igor Grabar, directeur de la Galerie Tretiakov. L'ouvrage complet, dont l'impression a été interrompue par la Révolution russe, comprendra neuf volumes.

Benois. — **Istoria jivopisi vsêkh vremen i narodov** (Histoire de la peinture de tous les temps et de tous les pays.) P. 1912. Publication interrompue.

2) *En français.*

Viollet-le-Duc. — **L'art russe**. Paris, 1877.

Michel. — **Histoire de l'art depuis les temps chrétiens** . Paris, 1905 et suiv. Ouvrage collectif publié sous la direction de M. André Michel. Les chapitres consacrés à l'art byzantin et russe ont été rédigés par MM. G. Millet et L. Réau.

Réau. — *L'Art russe* (Revue de Synthèse historique, 1912). — *Russie : Art ancien. Art moderne* (L'Art et les artistes, 1917).

Il n'existe en anglais et en allemand aucune étude d'ensemble sur l'histoire de l'art russe.

II. — Revues et collections de monographies.

A. *Organes d'Instituts officiels.*

1. *Académie des Beaux-Arts* (fondée en 1757).

— Pamiatniki drevne-rousskavo iskousstva (Monuments de l'art russe ancien).

2. *Société archéologique russe de Petrograd* (fondée en 1846).

— Zapiski (Mémoires).

3. *Commission archéologique* (fondée en 1859).

— Ottchety (Comptes rendus). 21 vol. en russe et en allemand. P. 1859-1881.

— Izvêstia (Bulletin).

— Materialy po arkheologii Rossii (Matériaux sur l'archéologie de la Russie). Cette collection comprend notamment les Drevnosti Gerodotovoï Skifii (Antiquités de la Scythie d'Hérodote), les Sibirskia Drevnosti (Antiquités sibériennes), les Drevnosti Ioujnoï Rossii (Antiquités de la Russie méridionale), etc...

4. *Société archéologique de Moscou* (fondée en 1864).

1. La plupart des ouvrages russes étant publiés à Pétrograd ou à Moscou, nous emploierons par abréviation les lettres P. et M. Pour faciliter l'orientation des lecteurs, les titres des ouvrages les plus importants sont imprimés en caractères gras.

— Drevnosti (Antiquités). M. 1865 et suiv.
— Troudy (Travaux). Organe des Congrès d'Archéologie qui siègent dans différentes villes de Russie depuis 1869.
5. *Institut archéologique russe de Constantinople* (fondé en 1895).
— Izvêstia (Bulletin). Sofia, 1896 et suiv.

B. *Revues d'archéologie et d'art russe ancien.*
En dehors de ces publications officielles, les revues russes les plus utiles à consulter sont les suivantes :
— Propylées. M. 1851-54.
— Vizantiiski Vremennik (Annales byzantines). P. 1894 et suiv.
— Hermes. Petr. 1907.
— Staryé Gody (vieilles années). P. 1907-1917.
— Rousskaïa Ikona (L'icone russe). F. 1913.

C. *Collections de monographies.*
Koultournya Sokrovichtcha Rossii (Les trésors d'art de la Russie).
Rousskié Goroda (Les villes russes). M. Knebel.
Rousskié Khoudojniki (Les artistes russes). M. Knebel, 1911 et suiv.

III. — Ouvrages et articles spéciaux[1]

Adelung. — Les portes de Korsoun de la cathédrale Sainte-Sophie de Novgorod. M. 1834.
Aïnalov et Rêdine. — Kievo-Sofiiski sobor. (La cathédrale Sainte-Sophie de Kiev). P. 1889.
Texte de l'album de planches édité par la Société russe d'archéologie dans la série des Antiquités de l'Empire russe. P. 1871-1887.
— Pamiatniki iskousstva. Kievo-Sofiiski sobor. (Monuments de l'art à Kiev. La cathédrale Sainte-Sophie). Kharkov, 1899.
Aïnalov. — **Ellenistitcheskia osnovy vizantiiskavo iskousstva** (Fondements hellénistiques de l'art byzantin). P. 1900.
— Pamiatniki Khristianskavo Khersonesa (Monuments chrétiens de Cherson). M. 1905.
— Miniatoury Skazania o sviatykh Borisê i Glêbê Silvestrokavo Sbornika. (Miniatures de la légende des saints Boris et Glêbe). P. 1911.
— Vizantiiskaïa jivopis XIV stolêtia (La peinture byzantine du XIV[e] siècle). P. 1918.
Anisimov. — Restavratsia fresk tserkvi Feodora Stratilata v Novgorodê (Restauration des fresques de l'église de Saint-Théodore Stratilate à Novgorod). Staryé Gody, 1911.
Antiquités du Bosphore cimmérien. V. Drevnosti.
Antiquités de l'Empire de Russie. V. Drevnosti.
Antiquités de la Russie méridionale. V. Kondakov.
Antonovitch. — Kiev v kniajeskoe vremia (Kiev à l'époque des grands princes). Kiev, 1897.
Artleben. — Obchtchi obzor pamiatnikov zodtchestva drevneï Souzdalskoï oblasti. (Vue générale des monuments d'architecture de l'ancienne Souzdalie). 1880.

Barchtchevski. — Istoritcheski otcherk goroda Iaroslavlia. (Esquisse historique de la ville d'Iaroslavl). Rostov, 1900.
Baye (baron de). — Les bijoux gothiques de Kertch. Paris, 1888.
— La bijouterie des Goths en Russie. Paris, 1892.
Bayet. — L'art byzantin. Paris, 1883.
Bêlaev. — Byzantina. P. 1891-1906.
Berejkov. — O khramakh Vladimiro-Souzdalskavo Kniajestva (Eglises de la principauté de Vladimir-Souzdal). Vladimir, 1903.
Bertier de la Garde. — Drevnosti Ioujnoï Rossii. Raskopki Khersonesa (Antiquités de la Russie méridionale. Fouilles de Cherson).
Coll. des Matériaux d'archéologie russe publiés par la Commission archéologique. P. 1893.

1. On trouvera dans les notes au bas du texte l'indication des principaux ouvrages à consulter pour chaque époque et chaque catégorie de monuments. Dans cette bibliographie générale nous avons jugé préférable, pour la facilité des recherches, d'adopter l'ordre alphabétique.

Bobrinski (comte). — Kourgany bliz mêstetchka Smêly (Kourganes près du bourg de Smêla). 2 vol. P. 1887-1894.

— Khersones Tavritcheski (La Chersonèse de Tauride). P. 1905.

Bock. — Die byzantinischen Zellenschmelze der Sammlung Zwenigorodskoï. Aachen. 1896.

Bondarenko. — L'architecture de Moscou aux xviie et xviiie siècles. M. 1907.

Botkine. — La collection Botkine. P. 1911.

Bouslaev. — Istoritcheskie otcherki rousskoï narodnoï slovesnosti i iskousstva (Esquisse historique de la littérature et de l'art populaire russes). P. 1861.

— Obchtchia poniatia o rousskoï jivopisi (Idées générales sur la peinture russe). P. 1866.

— Fac-similé d'un psautier du xve siècle. P. 1880.

— Apocalypsis russica. P. 1884.

Boutovski. — Histoire de l'ornement russe du xe au xvie siècle d'après les manuscrits. 2 vol. de planches. Paris, 1873. Publication du Musée d'art industriel de Moscou (Ecole Stroganov).

Brandenburg — Staraïa Ladoga. P. 1896.

Bréhier — Les basiliques chrétiennes. Les églises byzantines. Paris, 1906.

— L'art chrétien. Paris, 1918.

Brosset — Voyage archéologique en Géorgie et en Arménie. P. 1849.

— Les ruines d'Ani, capitale de l'Arménie sous les rois Bagratides. P. 1860.

Chamourina. — Kiev (Coll. des Koultournya Sokrovichtcha). W. 1912.

Chamourine. — Iaroslavl, Romanov-Borisoglêbsk, Ouglitch (Coll. des Koultournya Sokrovichtcha Rossii). M. 1912.

Choisy. — L'art de bâtir chez les Byzantins. Paris, 1884.

— **Histoire de l'architecture**. 2 vol. Paris, 1903.

Clugnet. — Dictionnaire grec-français des noms liturgiques en usage dans l'Église grecque. Paris, 1895.

Dalton. — **Byzantine Art and Archeology**. Oxford, 1911.

Delehaye (P.). — Les légendes grecques des saints militaires. Paris, 1909.

Denys de Fourna. — Ermêneia tês zôgraphikès tekhnès (Guide de la peinture). Texte original publié par Papadopoulos-Kerameus aux frais de la Société russe d'Archéologie. P. 1909. — Traduction française publiée par Didron et Durand sous le titre de : Manuel d'iconographie chrétienne. Guide de la peinture de maître Denys. Paris, 1845.

Didron. — Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu. Paris, 1843.

Diehl. — **Manuel d'art byzantin**. Paris, 1910.

Drevnosti Rossiiskavo gosoudarstva (Antiquités de l'Empire de Russie). Ouvrage monumental divisé en 6 sections (planches et texte) publié par ordre de l'empereur Nicolas Ier. M. 1849-1853.

Drevnosti bosfora kimmeriiskavo (Antiquités du Bosphore Cimmérien conservées au Musée de l'Ermitage). 2 vol. et 1 atlas de planches. P. 1854.

Magnifique ouvrage tiré seulement à 200 exemplaires, en russe et en français, publié également par ordre de l'empereur Nicolas Ier. — Réimprimé par S. Reinach dans la Bibliothèque des Monuments figurés. Paris, 1892.

Dubois de Montpéreux. — Voyage autour du Caucase et en Crimée. Paris, 1838-1843.

Ebersolt. — Fresques byzantines de Nereditsi d'après les aquarelles de Braïlovski. Mon. Piot. XIII. 1906.

Eding (von). — Rostov Veliki (Rostov le Grand). Coll. des Rousskié Goroda. M. 1913.

Fabricius. — Le Kremlin. M. 1883.

Farmakovski. — Fouilles d'Olbia (Communic. au Congrès archéologique du Caire). Izvêstia de la Comm. archéol. 1909.

Filimonov. — Simon Ouchakov i sovremennaïa emou epokha rousskoï ikonopisi (S. Ouchakov et la peinture d'icones russe de son temps). M. 1873.

Filow. — L'Art bulgare. Berne, 1919.

Gagarine (prince). — Sobranié vizantiiskikh i drevne-rousskikh ornamentov (Recueil d'ornements byzantins et russes anciens). P. 1887.

GEORGIEVSKI. — **Freski Ferapontova monastyria** (Les fresques du monastère de Théraponte). P. 1911.

GOLOUBINSKI. — Prepodobny Sergii Radonejski i sozdannaïa im Troïtskaïa lavra. (Le bienheureux Serge de Radonèje et sa lavra de la Trinité). M. 1909.

GOSPODINE VELIKI NOVGOROD (Monseigneur Novgorod le Grand). Publ. de Svobodnoe Iskousstvo (L'art libre). P. 1917.

GRICHTCHENKO. — Rousskaïa Ikona (L'icone russe). P. 1917.

GRIMM. — Pamiatniki khristianskoï arkhitektoury v Grouzii i Armenii (Monuments d'architecture chrétienne en Géorgie et en Arménie). P. 1866.

HERBERSTEIN. — Rerum Moscovitarum Commentarii. Bâle, 1556.

KHANENKO. — La collection Khanenko. Kiev, 1902.

KONDAKOV. — Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures. Odessa, 1876. Trad. franç. 2 vol. Paris, 1886-1891.

— **Rousskia Drevnosti v pamiatnikakh iskousstva** (Les Antiquités russes dans les monuments de l'art). P. 1889-1899.

Cet important ouvrage, publié en collaboration avec le comte Tolstoï, comprend 6 fascicules.

1° Antiquités classiques de la Russie méridionale. 1889-1890.
2° Antiquités scytho-sarmates.
3° Antiquités de l'époque des migrations.
4° Anquités chrétiennes de la Crimée, du Caucase et de Kiev. 1891.
5° Antiquités des kourganes et trésors de la période prémongole. 1897.
6° Monuments de Vladimir, de Novgorod et de Pskov. 1899.

Les trois premiers fascicules ont été traduits en français par les soins de M. S. Reinach sous le titre de : *Antiquités de la Russie méridionale*. Paris, Leroux, 1892.

— **Vizantiiskia Emali** (Les émaux byzantins de la Collection Zvenigorodskoï). P. et Francfort, 1892.

Ouvrage de très grand luxe tiré à 600 exemplaires dont 200 en français et 200 en allemand.

— **Rousskié Klady** (Trésors russes). P. 1896.

— **Ikonografia Gospoda Boga i Spasa nachevo Isousa Khrista** (Iconographie du Christ). P. 1905.

— **Ikonografia Bogomateri** (Iconographie de la Vierge). 2 vol. P. 1911-1915.

KRASOVSKI. — Otcherk istorii Moskovskavo perioda drevne-rousskavo tserkovnavo zodtchestva (Esquisse de l'histoire de la période moscovite de l'architecture religieuse russe). M. 1911.

LATYCHEV. — Inscriptiones oræ septentrionalis Ponti Euxini græcæ et latinæ. P. 1885.

— Recherches sur l'histoire de la ville d'Olbia. P. 1887.

— Sbornik gretcheskikh nadpiseï khrestianskikh vremen iz Ioujnoï Rossii (Recueil d'inscriptions grecques chrétiennes de la Russie méridionale). P. 1896.

LEBEDINTSEV. — O sv. Softii Kievskoï (Sainte Sophie de Kiev). Troudy du 3e Congrès archéologique.

— Kievo-Petcherskaïa Lavra (La laure Petcherskaïa de Kiev). Kiev, 1894.

LEGER. — L'Evangéliaire slavon de Reims dit Texte du sacre. Reims et Prague, 1899.

— Moscou (Les villes d'Art célèbres). 2e éd. Paris, 1910.

LIKHATCHEV [1]. — Kratkoe opisanié ikon sobrania Tretiakova (Description succincte des icones de la Coll. Tretiakov). M. 1905.

— **Materialy dlia istorii rousskavo ikonopisania** (Matériaux pour l'histoire de l'iconographie russe).

Ouvrage capital. 2 vol. de planches in-f°. P. 1906. Le texte annoncé n'a pas paru.

— Manera pisma Andreïa Roubleva (Le style d'A. Roublev). P. 1907.

— Istoritcheskoe znatchenié italo-gretcheskoï ikonopisi (Importance historique de la peinture d'icones italo-grecque). P. 1911.

1. Pron. Likhatchoï.

LOUKOMSKI. — Drevnosti Tchernigova (Antiquités de Tchernigov). P. 1912.
— Kostroma. P. 1913.
— Vologda. P. 1914.
LYNCH. — Armenia. London, 1901.

MAKARII (archimandrite). — Arkheologitcheskoe opisanié tserkovnykh drevnosteï v Novgorodê (Description archéologique des antiquités religieuses de Novgorod). M. 1860.
MARR. — O raskopkakh i rabotakh v Ani (Fouilles et travaux d'Ani). P. 1907.
MARTYNOV. — Podmoskovnaïa Starina (Antiquités des environs de Moscou), M. 1889.
MATSOULEVITCH. — Tserkov Ouspenia na Volotovom polê (L'église de la Dormition de Volotovo). Coll. des Pamiatniki drevne-rousskavo iskousstva. P. 1912.
MAYERBERG. — Iter in Moscoviam. (Album sur la Russie au XVIIe siècle. Originaux à la bibliothèque de Dresde), 1661. Ed. Souvorine. P. 1903.
MIASOÊDOV. — L'église du Sauveur de Nereditsa.
MILLET. — Le monastère de Daphni. Paris, 1899.
— **L'art byzantin** (dans l'Histoire de l'Art publiée sous la direction d'André Michel. t. I et III). Paris, 1905-1908.
— Les monuments byzantins de Mistra (atlas de planches). Paris, 1910.
— L'Ecole grecque dans l'architecture byzantine. Paris, 1916.
— **Recherches sur l'inconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles.** — L'ancien art serbe. Paris, 1919.
MINNS. — **Scythians and Greeks.** Cambridge, 1913.
MOSKVA v eia prochlom i nastoïachtchem (Moscou dans son passé et dans son présent). M. 1911.
MOURATOV. — **Istoria jivopisi** (Histoire de la peinture dans l'Histoire de l'Art russe publiée sous la direction de Grabar. t. VII). M. 1913.
— **Drevne-rousskaïa ikonopis v sobranii Ostrooukhova** (La peinture ancienne russe dans la Collection Ostrooukhov), M. 1914.
MOURIER. — L'art religieux au Caucase. Paris, 1887.
MUNTZ. — L'appareil à pointes de diamant et le palais à facettes du Kremlin. Revue de l'Art ancien et moderne. X.

NESTOR. — Lêtopis (chronique). Ed. de la Commission Archéographique. P. 1897. Trad. française par Léger. Paris, 1884.

OKOUNEV. — Vnov otkrytaïa rospis tserkvi Sv. Feodora Stratilata v Novgorodê (Fresques récemment découvertes de l'église Saint-Théodore Stratilate à Novgorod). Izv. de Comm. Archéol. t. XXXIX, 1911.
OLEARIUS (Oelschläger) — Moskowitische und Persianische Reisebeschreibung. Slesvig, 1647. Edition russe. Souvorine. P. 1905.
ORBELI. — Kratki poutevoditel po Ani (Guide sommaire d'Ani). P. 1910.
— Razvaliny Ani (Ruines d'Ani). P. 1911.
— Katalog Aniiskavo Mouzeïa drevnosteï (Catalogue du Musée d'Antiquités d'Ani).
OUSPENSKI (V). — Perevody s drevnikh ikon iz sobrania Postnikova (Sujets des icones anciennes de la Collection Postnikov). P. 1898.
— Otcherki po istorii ikonopisania (Esquisse de l'histoire de la peinture d'icones). P. 1899.
OUSPENSKI (M. et V.). — Drevnia ikony iz sobrania Postnikova (Icones anciennes de la Collection Postnikov). P. 1899.
— Obraztsy drevne-rousskoï ikonopisi (Modèles de la peinture russe ancienne). P. 1899.
— Materialy dlia istorii rousskavo ikonopisania (Matériaux pour l'histoire de la peinture d'icones russe. Coll. Tiouline). P. 1900.
— Zamêtki o drevne-rousskom ikonopisanii. (Notes sur l'ancienne iconographie russe). P. 1901.
— Litsevoï mêsiatseslov gretcheskavo imperatora Vasilia II (Le Ménologe de Basile). 3 vol. comprenant les mois de Septembre, Octobre et Novembre, P. 1902-1906.
OUSPENSKI (A). — **Slovar tsarskikh ikonopistsev i jivopistsev XVII vêka.** (Dictionnaire des peintres travaillant à la cour des tsars de Moscou au XVIIe siècle). 2 vol. M. 1910-1913.

Ouvarov (Comte). — Recherches sur les antiquités de la Russie méridionale. Paris. 1851-1853.
— Vzgliad na arkhitektourou 12-vo vêka v Souzdalskom Kniajestvê (Coup d'œil sur l'architecture du xiie siècle dans la principauté de Souzdal). Troudy du Ier Congrès archéologique, 1871.
— Archéologie russe de l'âge de pierre. M. 1881.
— Album byzantin. M. 1890.
Ouvarova (Comtesse). — Matériaux concernant l'archéologie du Caucase. M. 1893.

Pamiatniki. — (Monuments de l'art russe ancien.) V. Souslov.
Papadopoulos-Kerameus. V. Denys de Fourna.
Pavlinov. — Drevnosti Iaroslavskia i Rostovskia (Antiquités d'Iaroslavl et de Rostov), Troudy du 7e Congrès archéologique. M. 1892.
— **Istoria rousskoï arkhitektoury** (Histoire de l'architecture russe). M. 1894.
Pervoukhine. — Tserkov Ilii Proroka v Iaroslavlê (Eglise du prophète Elie à Iaroslavl). M. 1915.
— Tserkov Ioanna Predtetchi v Iaroslavlê (Eglise de saint Jean-Baptiste à Iaroslavl). M. 1916.
Peredolski. — Novgorodskia drevnosti (Antiquités de Novgorod). Novgorod, 1898.
Petrov. — Istoriko-topografitcheskié otcherki drevniavo Kieva. (Esquisse historique et topographique du vieux Kiev). Kiev, 1897.
Pierling (P.). — La Russie et le Saint-Siège. 5 vol. Paris, 1906.
Pisarev. — Drevne-rousski ornament (L'ornement russe ancien). P. 1903.
Pogodine. — Atlas.
Pokrovski. — Strachny Soud v pamiatnikakh vizantiiskavo i rousskavo iskousstva (Le Jugement dernier dans les monuments de l'art byzantin et russe). Troudy du 6e Congrès archéol. Odessa, 1887.
— **Stênnya rospisi v drevnikh khramakh gretcheskikh i rousskikh** (Peintures murales dans les vieilles églises grecques et russes). Troudy du 7e Congrès archéol. à Iaroslavl. M. 1890.
Evangélié v pamiatnikakh ikonografii, preïmouchtchestvenno vizantiiskikh i rousskikh (L'Evangile dans les monuments iconographiques principalement byzantins et russes). Troudy du 8e Congrès archéol. à Moscou. P. 1892.
— Otcherki pamiatnikov khristianskoï ikonografii (Esquisse des monuments de l'iconographie orthodoxe). P. 1894. — 2e éd. 1900.
— Siiski ikonopisni podlinnik (Manuel des peintres d'icones du monastère Siiski). P. 1895-1897.
Pokrychkine. — L'architecture religieuse orthodoxe dans le royaume de Serbie. P. 1906.
Potapov. — Otcherki drevneï rousskoï grajdanskoï arkhitektoury (Esquisse de l'ancienne architecture civile en Russie). P. 1902.
Prakhov. — Kievskié pamiatniki vizantiisko-rousskavo iskousstva (Monuments kiéviens de l'art byzantino-russe). Drevnosti de la Soc. archéol. de Moscou. 1887.
Prokhorov. — Khristianskia Drevnosti (Antiquités chrétiennes). 1862.
Pyliaev. — Staraïa Moskva (La vieille Moscou). P. 1891.

Rambaud. — La Russie épique. Paris, 1876.
— Histoire de la Russie. Paris, 6e éd., 1914.
Rêdine. — V. Kondakov.
Richter. — Pamiatniki drevniavo rousskavo zodtchestva (Monuments de l'ancienne architecture russe).
Romanov. — Georgievski sobor v Iourevê-Polskom (La cathédrale Saint-Georges à Iourev-Polski). Izvêstia de la Comm. archéol. 30e liv. 1910.
Rostovtsev. — Antitchnaïa dekorativnaïa jivopis na iougê Rossii (La peinture décorative antique dans le sud de la Russie). Publ. par la Comm. Archéol. P. 1914.
Rovinski. — Istoria rousskikh chkol ikonopisania do kontsa XVIIe vêka. (Histoire des Ecoles russes de peinture d'icones jusqu'à la fin du xviie siècle). Zapiski de la Soc. Archéol. T. VIII. P. 1856.
— Obozrênie ikonopisania v Rossii (Aperçu de la peinture d'icones en Russie). Nouv. id. P. 1903.
— Podrobny Slovar rousskikh graverov (Dictionnaire détaillé.) des graveurs russes 2 vol. P, 1895.

SCHLUMBERGER. — Sigillographie de l'Empire byzantin. Paris, 1884.
— L'épopée byzantine. 3 vol. Paris, 1896-1905.
SCHMIDT. — Kahrié. Djami. Sofia, 1906 (Public. de l'Institut archéologique russe de Constantinople).
— Mozaïki monastyria prepodobnavo Louki (Mosaïques du monastère de Saint-Luc). Kharkov, 1914.
— **Iskousstvo dvrevneï Rousi Oukraïny** (L'art de la vieille Russie d'Ukraine). Kharkov, 1919.
SMIRNOV. — **Vostotchnoe Serebro** (Argenterie orientale). Atlas de planches. Le texte n'a pas paru. P. 1909.
SOUSLOV — Materialy k istorii drevneï Novgorodo-Pskovskoï arkhitektoury (Matériaux pour l'histoire de l'architecture ancienne à Novgorod et à Pskov). P. 1888.
— Otcherki po istorii drevne-rousskavo zodtchestva (Equisse de l'histoire de l'architecture russe ancienne). P. 1889.
— Pamiatniki drevniavo-rousskavo zodtchestva (Monuments de l'architecture russe ancienne). Publiés par l'Académie des Beaux-Arts. P. 1895-1901.
— Pamiatniki drevne-rousskavo iskousstva (Monuments de l'art russe ancien). Publiés par l'Académie des Beaux-Arts. Suite du recueil précédent. P. 1908 et 1917.
— Rousskoe zodtchestvo po predaniam narodnoï stariny (L'architecture russe d'après les traditions populaires). Recueil de dessins. P. 1911.
— Tserkov Vasilia Blajennavo v Moskvé (L'église de Vasili Blajennoï à Moscou). P. 1912.
STASOV. — L'ornement national russe. P. 1872.
— Slavianski i vostotchny ornament po roukopisiam (L'ornement slave et oriental d'après les miniatures). P. 1887.
— Miniatures de l'Evangile d'Ostromir. Izv. de la Soc. archéol. t. IV.
— Miniatoury nekotorikh roukopiseï vizantiiskikh, bolgarskikh, rousskikh (Miniatures de quelques manuscrits byzantins, bulgares, russes). P. 1902.
STEPHANI. — V. Antiquités du Bosphore cimmérien.
Stroganovski ikonopisny litsevoï podlinnik (Manuel iconographique Stroganov). M. 1869.
STRZYGOWSKI. — Orient oder Rom. Leipzig, 1901.
— Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte, Leipzig, 1903.
— **Die Baukunst der Armenier und Europa**. Vienne, 1917.

TITOV. — Rostov Veliki (Rostov le Grand).
— Kreml Rostova Velikavo (Le Kreml de Rostov), 1905.
TOLSTOÏ (comte) — V. Kondakov.
TRENEV. — Pamiatniki drevne-rousskavo iskousstva tserkvi Grouzinskoï Bogomateri v Moskvê (L'église de la Vierge de Géorgie à Moscou). M. 1903.

VINOGRADOV. — Pamiatniki dereviannavo tserkovnavo zodtchestva XVII-vo i XVIII-vo vêka (Monuments de l'architecture religieuse en bois du XVIIe et du XVIIIe siècle) Zapiski de la Soc. d'archéol. P. 1892.

ZABÊLINE — Domachni byt rousskikh tsareï i tsarits (La vie privée des tsars et tsaritsy russes). M. 1895.
— Tcherty samobytnosti v drevne-rousskom zodtchestvê (Traits originaux dans l'architecture russe ancienne). M. 1900.
— Istoria goroda Moskvy (Histoire de la ville de Moscou). M. 1902.
ZAKREVSKI. — Opisanié Kieva (Description de Kiev). 2 vol. M. 1868.

INDEX DES NOMS PROPRES

LEXIQUE
D'ARCHÉOLOGIE ET D'ICONOGRAPHIE RUSSES

Ce petit glossaire archéologique russo-français n'a nullement la prétention d'être complet. Son unique objet est de faciliter aux Français l'intelligence des ouvrages russes consacrés à l'archéologie et à l'histoire de l'art.

On y trouvera les termes techniques les plus usuels et un grand nombre de mots du vocabulaire iconographique, omis ou mal traduits par la plupart des dictionnaires. Comme presque tous ces mots sont empruntés au grec ou calqués sur le grec, nous avons fait suivre chaque mot slavon ou russe de son équivalent byzantin. La traduction en français est accompagnée, toutes les fois qu'il a paru nécessaire, d'un bref commentaire descriptif ou explicatif. Pour l'interprétation plus détaillée de certains termes liturgiques, nous renvoyons à l'excellent *Dictionnuire grec-français* de L. Clugnet [1].

Nous eûssions préféré reproduire ces vocables sous leur forme originale, en caractères russes et grecs. Nous nous sommes résigné, dans l'intérêt de la majorité des lecteurs, à les transcrire les uns et les autres en caractères latins, sans nous dissimuler ce que toutes les équivalences de ce genre ont d'approximatif et de conventionnel. Nos transcriptions reflètent aussi fidèlement que possible l'orthographe [2], mais non la prononciation qui, en russe plus encore qu'en grec moderne, s'écarte très souvent de l'écriture. C'est ainsi que *chater,* pyramide se prononce *chatior,* que le mot *kopié* qui signifie lance doit se lire *kapio.* Il fallait nécessairement choisir entre deux systèmes d'enregistrement, visuel ou auditif. Il nous a paru que le premier s'imposait dans un ouvrage s'adressant à des lecteurs moins préoccupés de l'acquisition pratique de la langue russe que du déchiffrement de textes scientifiques.

1. L. Clugnet, *Dictionnaire grec-français des noms liturgiques en usage dans l'Église grecque*, Paris, 1895.

2. Nous avons fait cependant une exception pour les génitifs en - go que nous avons transcrits systématiquement par - vo pour nous conformer à la prononciation. Ex : rousskavo, velikavo.

A

Ad (Hadès) : Enfer.

Akafist (Akathistos de a privatif, kathizo, s'asseoir). Hymne composée en l'honneur de la Vierge, pendant le chant de laquelle on ne s'assied pas (canon canendus sine sessione). L'Hymne akathiste s'oppose par là aux psaumes dont on interrompait la psalmodie pour s'asseoir : ces interruptions s'appelaient kathismata.

L'Akathiste est divisée en 24 ikosy (oikoi) ou stations et en 12 kondaky (kontakia), hymnes courtes.

Les byzantinistes ne sont pas d'accord sur la date de cette hymne. Papadopoulos-Kerameus l'attribue au patriarche Photius qui l'aurait composée en guise d'action de grâces après l'échec de l'attaque russe de 860 contre Constantinople[1]. Kondakov fait remarquer qu'il n'en existe pas de copies antérieures au xe siècle et que les premières illustrations qu'on en connaisse ne datent que du xive siècle[2].

Alkonost : oiseau de Paradis à buste de femme et queue de paon. Cf. Sirine.

Almaz : diamant.

Altar (bêma) : sanctuaire où se dresse l'autel, abside.

Amvon (ambôn de anabaïno, monter) : ambon, estrade placée sur la solea où se fait la lecture de l'Evangile.

Analav : pectoral des moines appelé aussi paramand. C'est une sorte de scapulaire en cuir, fixé aux épaules par des courroies et généralement orné de scènes de la Passion ou de représentations des 12 Fêtes.

Analoï, naloï (analogion) : pupitre sur lequel les chantres posent les livres liturgiques, lutrin.

Angel (aggelos) : ange.

Angel khranitel : ange gardien.

Les anges sont divisés en neuf ordres : deviati tchinov.

Arka : arc, arcade.

Podproujnaïa arka : arc-doubleau. Trekhlopastnaïa arka : arc trilobé. Podkovoobraznaïa arka : arc en fer à cheval.

Arkhiepiskop (arkhiepiskopos) : archevêque.

Arkhiereï (arkhiéreus) : grand prêtre, pontife. Le Christ est représenté dans la Divine Liturgie en veliki arkhierei (megas arkhiereus).

1. Papadopoulos-Kerameus. Akafist Bojiei Materi i patriarkh Fotii (L'Akathiste de la Vierge et le patriarche Photius). Vizantiiski Vremennik. X. 1913.

2. Kondakov. Ikonografia Bogomateri, t. II,

Arkhimandrit (arkhimandritès) archimandrite, supérieur de monastère; littéralement chef de la bergerie (mandra).

Ce terme désignait autrefois l'abbé d'un monastère; il a été remplacé dans ce sens par igoumène. Ce n'est plus aujourd'hui qu'un titre honorifique.

Arkhistratig (arkhistratêgos) : général en chef. Titre donné dans l'Église grecque à l'Archange Michel, chef des armées célestes.

Armatoura : trophée.

Artos : pain bénit qu'on distribue à Pâques.

artosnaïa panagia : parcelle de pain bénit consacrée au nom de la Vierge; ciboire ou custode contenant le Pain Eucharistique.

B

Bachnia : tour. Cf. it. bastia, all. Bastei, fr. bastion.

Bagr, Bagor : pourpre.

Konstantin Bagrianorodny, Constantin Porphyrogénète.

Baliasy, baliasina. balustre.

Barabane : tambour (de coupole).

Barkhat : velours.

Barmy : barmes, collier ou plutôt collet enrichi de perles et de saintes images que les anciens tsars revêtaient le jour de leur couronnement.

D'après Kondakov (Rousskié Klady, p. 163), barma serait une abréviation de bagroma, bande de pourpre ornant le bord des vêtements.

Certains étymologistes rapprochent ce mot de l'allemand Bräme, Verbrämung, bord.

Bêgstvo v Égipet. Fuite en Egypte.

Besêdka : pavillon, kiosque.

Bilo (sêmantron) : battoir, gong ecclésiastique. Plaque cintrée sur laquelle le sacristain frappait à coups de maillet pour annoncer les heures d'offices avant que les cloches fussent en usage.

Biriouza : turquoise.

Biser : perles de verroterie — bisernaïa rêz, chapelet de perles.

Bitchevanié Khrista (mastigôsis). Flagellation.

Blagoslovenié (eulogêsis). Bénédiction.

A l'origine, position des doigts indiquant que les personnes représentées étaient engagées dans une conversation.

Dans l'art chrétien primitif, il n'y a pas de différence entre la bénédiction grecque et latine. Plus tard le geste de bénédiction devient un signe distinctif des deux Eglises.

1° *Drouperslnoe blagoslovenié* : bénédiction grecque avec deux doigts levés.

2° *Imenoslovnoe blagoslovenie* : bénédiction symbolique également en usage chez les Grecs. Les doigts croisés forment le monogramme grec de Jésus-Christ : l'index s'allonge comme un I, le medius se courbe comme un C (sigma), le pouce et l'annulaire se croisent en forme d'X et le petit doigt s'arrondit pour figurer un C. Le tout donne IC-XC (Iesous Kristos).

3° *Triperstnoe blagoslovenié* : bénédiction latine avec les trois premiers doigts levés symbolisant les trois personnes de la Trinité.

Blagovêchtchenié (Euaggelismos tês Theotokou) : Annonciation.

Bliakha : plaque de métal, bossette. Cf. all. Blech, fer-blanc, — tisnennaïa bliakha : plaque estampée.

Blik : reflet.

Blioudo : plat. — blioudetchko : soucoupe.

Bloudny syn (Asôtos) : l'Enfant prodigue.

Bloudnitsa Vavilonskaïa : la prostituée de Babylone.

Bog : Dieu.

Bogoïavlenié (Theophaneïa) : Épiphanie. Manifestation de Dieu qui eut lieu au baptême de Jésus-Christ lorsque le Père Céleste le proclama son fils bien-aimé et que le Saint-Esprit descendit sur lui sous la forme d'une colombe.

Bogopriimets (Theodokhos), qui reçut Dieu. Épithète appliquée au vieillard Siméon qui reçut Jésus dans le Temple.

Bogoroditsa, Bogomater (Theotokos) : Mère de Dieu.

Bogoslov (Theologos) : Théologien. Epithète appliquée à saint Jean l'Evangéliste et à saint Grégoire de Nazianze parce qu'ils ont mieux que personne prouvé la divinité de Jésus-Christ.

Boïnitsa : meurtrière, — navêsnaïa boïnitsa : mâchicoulis permettant un tir plongeant.

Bolvane : pierre sépulcrale, statue grossièrement taillée.

Botchka : tonneau, futaille. Forme de l'architecture en bois correspondant au zakomar de l'architecture en pierre.

Boulava : massue, masse d'armes.

Bousa, bousina : fausse perle. Cf. Biser.

Boute : moellon.

Boutovaïa kladka, blocage en moellons.

Brak v Kanê : Noces de Cana.

Bratina : coupe de forme ronde, avec ou sans couvercle qu'on vidait avant le repas à la santé des hôtes en signe de fraternité (bratstvo), littéralement coupe de fraternisation.

Brevno : poutre.

Bronia : armure. All. Brünne.

Brous : poutre équarrie, solive.

Brovi : sourcils, cintres des fenêtres.

Byk : pile, culée d'un pont.

Byt : existence, vie domestique.

Bytovaïa jivopis, peinture de genre.

C

Chalyga : extrados d'une voûte.

Chandal : chandelier, flambeau.

Chater (pron. chatior) : tente, pyramide.

Chatrovy khram : église en pyramide.

Cheïa, Cheïka : col, tambour de coupole.

Chestodnev (Hexaméron) : groupe de six sujets correspondant aux jours de la semaine. Ce cycle iconographique est également désigné en russe sous le nom de Sedmitsa ou Nedêla.

Chichak : casque, morion.

Chirinka : caisson rectangulaire.

Chirma : paravent.

Chlem : casque.

Chlifovka : polissage.

Chov : joint.

Chpalera : tapisserie, — vieux français, espalier.

Chpalernaïa fabrika : manufacture de tapisseries.

Chpil, Chpitz : flèche en charpente. all. Spitze.

Chtchipets : pignon en bois sculpté.

Chtchit : bouclier.

Chtempel : coin d'une médaille.

Chtoukatourka : stucage.

Chtoutchnya filenki : panneaux en marqueterie.

Chtoutchnaïa rabota : travail de marqueterie.

Chtrikh : trait, hachure, all. Strich.

D

Darokhranitelnitsa : tabernacle, généralement en forme d'église, souvent appelé Sion (Sionets), Jerousalim.

Dêiania Apostolskia : Actes des Apôtres.

Deïsous (corruption du grec déesis, prière, sous l'influence de Iisous, Jésus), Jésus-Christ trônant entre la Vierge et le Prodrome (saint Jean Baptiste) qui intercèdent pour l'humanité.

Un des thèmes essentiels de l'iconographie russe ; motif central des iconostases, qu'on désigne parfois sous le nom de bolchoï Deïsous, grande Déesis.

Derevo : bois.
derevіannoe zodtchestvo, architecture en bois.
Derjava : globe impérial.
Iabloko velikoderjavnoe.
Desnitsa : main droite, dextre : s'oppose à chouitsa, senestre.
Dêva : Vierge. — Moudrya Dêvy : les Vierges sages — Nerazoumnya Dêvy : Les Vierges folles.
Diak : (diakonos), diacre.
Diakonik (diakonikon) : absidiole latérale de droite placée sous la surveillance des diacres où sont conservés les vases et les vêtements sacrés, sacristie.
Diskos : patène, plat peu profond servant à contenir les parcelles du Pain Eucharistique.
Dolitchnoe : draperies, accessoires par opposition à liki, figures.
Doska, dska : (diskos), planche, panneau de bois sur lequel on peint les icones. Cf. all. Tisch, table.
Doukh : souffle, esprit.
Sviati Doukh (Agion Pneuma) le Saint Esprit.
Doukhovenstvo : clergé.
Tchernoe : noir, régulier.
Bêloe ; blanc, séculier.
Drevo : forme slavonne de derevo, arbre, bois.
Tchestnoe, jivotnoe drevo : arbre de la Croix précieuse et vivifiante.
Drevko : hampe (d'étendard, de bannière etc.)
Drobnitsa : petite plaque percée de trous cousue aux vêtements.
Droujka : pendant.
Dver : porte.
Tsarskia dveri : (basilikê pylé ou plus souvent au pluriel basilikaï pylaï) : porte royale ou porte sainte. C'est la porte centrale de l'iconostase ainsi appelée parce que seuls les tsars et les prêtres avaient le droit de la franchir pour pénétrer dans le sanctuaire.
L'expression *tsarskia vrata* s'emploie dans le même sens, mais désigne plus particulièrement une porte haute tandis que les tsarskia dveri sont des portes basses.
Dvijki : rehauts, modelé.
Dvorets : palais.

E

Efimony : prières du soir du grand carême.
Eleonskaïa gora : Mont des Oliviers.
Eleosviachtchenié : Extrême Onction.
Emal : émail.
Peregorodtchaïa : cloisonné.
Vyemtchataïa : champlevé.
Prozratchnaïa : translucide.
Raspisnaïa : peint.
Eparkhia : éparchie, province ecclésiastique, diocèse.
Epitrakhil (epitrakhelion) : étole, longue bande de soie brodée que le prêtre porte sur le cou.
Evangelié (Euaggelion) : Evangile.
Evangelié Nedêlnoe : Evangéliaire aprakos ou des semaines renfermant les extraits des quatre Evangiles dans l'ordre où ils doivent être lus à la messe pendant le cours de l'année.
Tchetveroevangelié (Tetraeuaggelion) : livre liturgique contenant les quatre Evangiles placés l'un à la suite de l'autre.
Ces deux catégories d'Evangéliaires se distinguent du Nouveau Testament (Novy Zavêt) qui contient non seulement les Evangiles, mais encore les Actes des Apôtres, les Epitres et l'Apocalypse.

F[1]

Farfor : porcelaine.
Fata ; voile.
Felone (phelonion) : chasuble. Lat. casula, planeta.
Filenka : panneau de lambris. (All. Füllung).
Fimiam (thymiama) : encens.
Fimiamnitsa : encensoir.
Finift : émail. Corruption du grec khimeusis. Les écrivains byzantins désignent les objets émaillés sous le nom d'erga khimeuta.
Finiftianchtchik : émailleur.
Folga : paillon.
Fomino Nevêrié : Incrédulité de saint Thomas.

G

Ghirka: clef pendante.
Glad : nu d'un mur.
Glava : coupole, littéralement tête : doublet de golova.
Gloukhaïa glava : coupole aveugle, fausse coupole.
Svêtovaïa g. : coupole claire.
Chlemoobraznaïa g. : coupole en forme de casque.
Loukovitchnaïa g. : coupole bulbeuse.

1. Nous transcrivons par f les deux lettres de l'alphabet russe qui correspondent aux lettres grecques phi et thêta et qui ont exactement la même valeur.

Piatiglavié : pentacoupolie, système de construction à 5 coupoles.

Glina : argile, terre glaise.

Sjenaïa glina : terre cuite.

Gnêzdo : mortaise.

Golosnik : résonateur, vase en argile encastré dans l'épaisseur des murs d'église pour renvoyer la voix (golos).

Gontchar : potier — pour gorntchar, de gorn, four.

Gontcharnoe dêlo : céramique.

Gornee mêsto : V. Mêsto.

Gornitsa : chambre haute.

Gorny khroustal : cristal de roche.

Goryte : carquois scythe contenant à la fois l'arc et les flèches.

Gospod : le Seigneur.

Gospod v silakh : Christ en majesté, entouré des symboles des quatre Evangélistes.

Cospodi pomiloui : Kyrié eleison.

Goulbichtché : promenoir, terrasse.

Goumentsé : tonsure, diminutif de goumno, aire.

Grane : facette, pan de pyramide.

Granovitaïa Palata : Palais á facettes.

Vosmigranny chater : pyramide á huit pans.

Grêkh : péché.

Sem smertnykh grêkhov : les sept péchés mortels.

Grêchnik : pécheur, réprouvé.

Grêkhopadénié, le Péché originel, la Chute du premier homme.

Gravirovanié : gravure.

Na derevê : sur bois.

Na mêdi : sur cuivre.

Rêztsom : au burin.

Krêpkoi vodkoï : à l'eau forte.

Tchernoï maneroï : en manière noire.

Pounktirom : au pointillé.

Grivna : collier. Gr. maniakion, lat. torques.

Grountovka : préparation d'un panneau, d'une toile.

Grydorovat : graver.

Grydorovannavo dêla master : maître graveur.

I

Iachma : jaspe.

Krasnaïa iachma : jaspe sanguin.

Iakhont : rubis.

Iarous : rangée, registre d'iconostase.

Iasli : crèche — gr. phatné, lat. præsepe.

Iavlénié : 1° manifestation, apparition.

Bogoïavlenié, Epiphanie.

Iavlénié Khrista Mironositsam : Apparition du Christ aux Myrophores.

2° type iconographique.

Ierarkh : hiérarque, évêque.

Ieromonakh (ieromonakhos) : moine.

Igoumène (hêgoumenos, conducteur) : abbé, supérieur d'un monastère.

Ikona (eikôn) : image sainte, icone.

Ikonopis : peinture d'icones.

Ikonopisets, ikonnik : peintre d'icones.

Ikonostas (eikonostasion, templon) : iconostase, support pour icones et par extension grande cloison tapissée d'icones qui sépare le sanctuaire de la nef.

Ikos (oikos) ; un des 24 tropaires ou versets de l'Hymne akathiste.

Indikt (indiktos) : indiction, cycle de quinze années en usage dans l'Eglise grecque qui célèbre la fête de l'Indiction le premier jour de l'année ecclésiastique, c'est-à-dire le 1er septembre.

Inok : moine, solitaire,

Ioann Lêstvitchnik : Saint Jean Climaque dont le principal ouvrage est le Climax ou Echelle du ciel.

Ioann Zlatooust : Saint Jean Chrysostome.

Iskhod : Exode, livre de l'Ancien Testament.

Iskousstvo : art.

Prikladnoe iskousstvo : art appliqué.

Ispovêd : confession.

Ispovêdnik, confesseur.

Istsêlenie Krovototchivoï : Guérison de l'Hémorroïsse.

Izba : cabane de paysan chauffée par un poêle — pour is-toba. Cf. étuve, stove, Stube.

Izbiénié Mladentsev (Brephoktonia) : Massacre des Innocents.

Izograf (zôgraphos) : peintre d'icones.

Izrazets : carreau de faïence, brique vernissée.

Izvest (asbestos) : chaux.

Izvestniak : calcaire.

Izvestkovy rastvor : mortier.

J

Jertva : sacrifice, hostie.

Jertvennik : prothésis, abside latérale de gauche pour la préparation des especes — fait pendant au diakonik où les diacres conservent les vêtements et les vases sacrés.

Jertvoprinochénié Isaaka, Sacrifice d'Isaac.

Jest : fer-blanc, tôle.

Jezl : bâton, sceptre.

Jgoutik : tresse, torsade.

Jirovik : stéatite, pierre de lard.

Jitié : vie de saint. Dans les icones moscovites, les saints sont généralement représentés « s jitiem », c'est-à-dire dans

une bordure de petits compartiments (mêsta) où sont figurés les principaux épisodes de leur vie.

Jivonatchalny, jivonosny, jivotvorny : vivifiant.

Jivonatchalnaïa Troïtsa : la Sainte Trinité.

Jivonosny Grob : le Saint Sépulcre.

Jivotvoriachtchi Krest : la Sainte Croix.

Jivopis : peinture moderne, par opposition à ikonopis.

Stankovaïa jivopis, peinture de chevalet.

Jivopisets (zôgraphos) : peintre.

Jolob : chéneau, gouttière.

Rêzny vodostotchny jolob, gargouille.

Jolobtchaty : cannelé, à godrons.

K

Kadilo, Kadilnitsa : encensoir.

Kaflia : carreau de faïence, all. Kachel.

Kaïma, Koïma : liséré, bordure.

Kalita : bourse, aumônière.

Kalitka : guichet, petite porte.

Kamen : pierre.

Kamennoe zodtchestvo : architecture en maçonnerie.

Kamennya baby : femmes de pierre.

Kamenchtchik : maçon.

Kamenotès : lapicide.

Kamilavka (kamêlaukhion) : bonnet couvrant la nuque, porté par les moines. A l'origine en poils de chameau, aujourd'hui généralement en velours violet.

Kamzol (camisole) : justaucorps.

Kanfarenié : pointillé.

Kapichtché : temple païen.

Kapitel : chapiteau.

Figournaïa kapitel : chapiteau historié.

Karniz : corniche.

Kartina : tableau, dérivé de karta.

Khoromy : maison d'habitation.

Khram : maison de Dieu, temple, église, — doublet de khoromy.

Khorougv : bannière de procession, labarum.

Khory : tribunes d'église.

Khoudojnik : artiste.

Kinovar : cinabre, vermillon,

Kirka : église protestante : all. Kirche.

Kirpitch : brique.

Kist : pinceau.

Kivorii (kibôrion) : ciborium, dais, baldaquin au-dessus de l'autel.

Kivot, kiot (kibôtos) : — coffre, arche de Noé — armoire à icones.

Klad : trésor.

Kladka : appareil de maçonnerie; construction par opposition à rospis, décoration.

Kleïmo : marque, poinçon d'orfèvre — compartiment d'iconostase.

Klêt : cellule, izba.

Klêtski khram : église en bois en forme d'izba.

Kliros (klêros) : chœur, emplacement pour les chantres — forme pop. krylos.

Klobouk : capuchon de moine, retombant sur la nuque et les épaules, se porte par-dessus la kamilavka. Les moines portent le klobouk noir sans ornements. Les patriarches portaient le klobouk blanc à deux ailes (voskrilia) orné d'orfrois et de plaques d'orfèvrerie : sur le front était brodé un Deïsous; la coiffe était parfois surmontée d'une croix.

Kokochnik : 1° coiffure de femme en forme de diadème.

2° en architecture, arc encorbellé servant de transition entre la base carrée et le cylindre du tambour d'une coupole ou la pyramide d'un clocher. Les kokochniki affectent des formes variées : ils peuvent être cintrés, en accolade, triangulaires. Ils peuvent être aussi groupés et combinés de différentes façons; en superposition, en chevauchement,

Kokochniki v perebêjkou : rangées d'arcs en chevauchement.

Raspornya kokochniki : arcs de butée bandés d'un grand arc à l'autre.

Koloda, Kosiak : jambage, montant de porte.

Kolokol : cloche.

Kolokolnitsa, clocher.

Kolonna : colonne.

Pouzataïa k., colonne pansue.

Vitaïa k., colonne torse.

Kolt : boucle d'oreille en forme de sachet.

Koltchane : carquois.

Koltchouga : cotte de mailles.

Komar : couverture cintrée posée directement sur l'extrados des voûtes — par opposition à la corniche horizontale et au fronton ou pignon triangulaire.

Kondak (Kontakion) : hymne brève de l'Akathiste. — De kontos, court.

Kopié (pron. kapio) : lance, petit couteau en forme de lance, dont le prêtre se sert pour détacher du pain de l'offrande la partie qui doit être consacrée.

Kosmotchki : petites mèches frisottantes comme celles de la barbe de saint Jean-Baptiste.

Kostel : église catholique, pol. kosciol, lat. castellum.

Koubok : coupe, hanap.

Koubychka : colonne pansue.

Koupel : fonts baptismaux.

Koupina : buisson.

Neopalimaïa koupina. Buisson ardent.

Kourgane : tumulus, tertre funéraire.

Koustar : artisan rural travaillant isolément à domicile par opposition à l'ouvrier travaillant en équipe dans un atelier ou une fabrique. Ce mot que l'étymologie populaire fait dériver de koust, buisson a été probablement emprunté à l'allemand Künstler, artiste.

Koustarny promysel : industrie rurale des koustary.

Kouvchine : cruche, aiguière.

Kovch : puisoir.

Kovtcheg : arche, custode.

Noev k. : arche de Noé.

Krechtchalnia : baptistère.

Krechtchenié Gospodné : Baptême du Christ.

Krêpost : forteresse.

Krest : croix.

Suivant la forme et le nombre des croisillons, les archéologues russes distinguent trois sortes de croix.

1° *Tchetverokonetchny krest* : croix à quatre bouts, c'est-à-dire à simple croisillon, qui peut être une croix grecque à branches égales ou une croix latine à branches inégales.

2° *Chestikonetchy krest* : croix à six bouts, autrement dit à double croisillon comme la croix de Lorraine. On l'appelle quelquefois croix patriarcale.

3° *Osmikonetchy krest* : croix à huit bouts qui comprend outre le double croisillon horizontal un croisillon oblique au bas de la hampe.

Au point de vue de la destination, on distingue :

1° *Têlnoi krest* ou *têlnik* : croix corporelle, de baptême, portée sur la peau.

2° *Napersny k.* : croix pectorale, portée également sur la poitrine, mais par-dessus les vêtements.

3° *Napreslolny k.* : croix d'autel.

4° *Vozdvizalny k.* : croix processionnelle, de proportions monumentales qu'on porte dans les églises le jour de la fête de l'Exaltation de la Croix (Vozdvijenié Kresta).

Krestny khod : procession.

Krestitel : Baptiste, titre donné à saint Jean qu'on appelle aussi Ioann Predtetcha (le Précurseur, le Prodrome). Le peuple nomme familièrement Ioann Krestitel Ivan Koupala.

Krine : lis héraldique.

Kronchtein : console. — All. Kronstein.

Kroujalo : cintre, de kroug, cercle.

Kroujévo : dentelle.

Kroviavik : sanguine — de krov, sang.

Krovlia, krycha : couverture, toit.

Krylo : aile, volet de triptyque. Cf. all. Flügel.

Kryltso : escalier couvert, porche.

Ktitor (ktêtor, fondateur d'église), marguillier.

L

Lavra : laure, monastère de première classe. Il en existe quatre seulement en Russie.

1° Kievo-Petcherskaïa lavra : le monastère des Catacombes à Kiev.

2° Troïtsko-Sergievskaïa lavra : le monastère de la Trinité Saint-Serge, près de Moscou.

3° Alexandro-Nevskaïa lavra : le monastère de Saint Alexandre Nevski à Pétrograd.

4° Potchaevskaïa lavra : le monastère de Potchaev en Volynie.

Laty : armure.

Lazour, lazor : bleu azur (au lieu de lazur).

Lemekh : toiture en écailles de bois, imbrication.

Lêpnaïa rabota : travail en relief, modelage.

Levkas (leukos, blanc) : préparation blanche à base de plâtre des icones.

Ligatoura : alliage, titre de monnaies, d'orfèvrerie.

Lik : visage, figure — groupe, — au pluriel, chœurs des anges.

Litchina : masque.

Litsevaïa storona : face, avers d'une médaille.

Litsevaïa roukopis : manuscrit enluminé, à miniatures.

Litsevoï podlinnik : manuel de peinture illustré.

Litsévoï psaltyr : Psalterium cum figuris.

Lizêna : demi-colonne. All. Lisene.

Ljitsa (labis) : petite cuiller liturgique d'or, d'argent ou de vermeil dont le prêtre se sert pour administrer la communion : c'est avec cette cuiller qu'il retire du calice une parcelle du pain eucharistique (oukrouchka) détrempée dans le Précieux Sang et qu'il l'introduit dans la bouche du fidèle qui se tient debout devant lui.

Lokhane : bassin.

Lomka : carrière de pierres.

Lono Avraamovo : le sein d'Abraham : symbolisé par les trois patriarches Abraham, Isaac et Jacob assis côte à côte dans le Paradis et recevant dans les plis de leurs robes les âmes des élus.

Lopatka : contrefort plat, pilastre,

bandeau vertical divisant la façade et correspondant aux travées.

Loubok, loubotchnaïa kartina ou **loubotchny list** : estampe populaire gravée sur bois et grossièrement enluminée dans le genre des images d'Épinal.

Loukovitsa : bulbe de coupole (de louk, oignon).

M

Maforii (maphorion, apocope d'omophorion) : manteau de la Vierge couvrant la tête et les épaules.

Makovitsa : petite coupole, littéralement tête de pavot.

Maliar : peintre en bâtiments. All. Maler.

Maslénitsa : la semaine du beurre (maslo) : la dernière avant le grand carême, pendant lequel l'usage du lait, du beurre et du fromage est prohibé. L'expression grecque correspondante, tyriné signifie la semaine du fromage.

Mazka : pâte, touche du peintre.

Mêrilo : calamus mensuræ, bâton de messager, sceptre des archanges.

Mêsiatseslov : ménologe, calendrier ecclésiastique.

Mêsto : place.

Tsarskoe mêsto (despotikon, thronos) : place réservée au tsar lorsqu'il assistait à une cérémonie religieuse, estrade surmontée par un baldaquin.

Patriarchee mêsto : place du patriarche, symétrique à celle du tsar, devant l'iconostase.

Gornee mêsto : « place haute » occupée par l'évêque dans le sanctuaire, derrière l'autel.

Mêstnaïa ikona : icone de place, icone principale. On désigne ainsi les grandes icones (poklonnaïa ikona) du Christ, de la Vierge, du patron de l'église ou des saints les plus illustres du ménologe qui sont fixées à demeure sur la face externe de l'iconostase. Elles s'opposent aux icones mobiles généralement plus petites (molennaïa ikona), qu'on change de place suivant le propre du temps et des saints. Les grandes églises possédaient en effet les images de tous les saints fêtés dans l'année et chaque fois que revenait leur fête, leur image était transportée solennellement la veille à vêpres de sa place habituelle dans un lieu plus apparent où les fidèles venaient la vénérer.

Metch : glaive.

Metchet ; mosquée.

Milot (melôtê), mélote : peau de mouton ou haire en poils de chameau qui est le costume traditionnel du prophète Elie, de saint Jean Baptiste.

Mineïa (mênaion, mensuel) : ménée, livre liturgique contenant les offices des fêtes fixes.

Tchetia mineïa : littéralement lectures mensuelles, ménologe, vies des saints dans l'ordre de leurs jours de fêtes.

Mironositsy : les Myrophores, les trois Saintes Femmes qui apportèrent des parfums au Sépulcre pour embaumer le corps du Sauveur.

Mitra : mitre, coiffure en forme de bonnet rond, ornée d'orfrois et de pierres précieuses, que porte l'évêque dans les cérémonies solennelles.

Mitropolit : métropolite.

Mladenets : L'Enfant Jésus, le Bambino.

Mlêkopitatelnitsa (Galaklotrophousa) : Vierge donnant le sein. Cf. Madonna del Latte.

Mochtchi : reliques (littéralement forces d'accomplir des miracles), gr. leipsana.

Mochtchekhranilichtché, reliquaire, lipsanothèque.

Molbert : chevalet. All. Malbrett.

Monakh (monakhos) : moine, solitaire.

Monastyr (monastêrion) : monastère.

Monisto : collier.

Most : pont.

Podemny most (pr. padiomny) : pont-levis.

Mourava : vernis, couverte de poterie.

Mousia (mousaion, musivum opus), mosaïque.

Moutchenik : martyr.

Pervomoutchenik : Protomartyr ou premier martyr, titre donné à saint Étienne.

Mramor : marbre.

N

Naboïka : toile peinte.

Nabornaïa rabota : marqueterie.

Nadpis : inscription.

Nagornaïa propovêd : Sermon sur la montagne.

Nalitchnik : encadrement de fenêtre, chambranle.

Nasêtchka : damasquinerie, incrustation.

Nastênnik : bras-applique.

Nastoïatel : prieur de monastère.

Navês : auvent. Cf. zanavês, rideau.

Neroukotvorenny Spas (akheiropoiétos). V. Spas.

O

Obêdnia : messe; zaoupokoïnaïa obêdnia : messe pour le repos de l'âme.
Obitel : couvent.
Oblatchenié : vêtements sacerdotaux.
Oblitsovka : revêtement en pierres de taille.
Oboï : tenture.
Obraz : image, icone.
Neroukotvorenny obraz : icone acheiropoiête, non faite de main d'homme.
Obratnaïa storona : revers d'une médaille.
Obrêz : tranche d'une médaille, d'un livre.
Obrêzanié (Peritomé) : Circoncision.
Obriad : cérémonie.
Obronnaïa rabota : sculpture méplate en faible relief.
Obroutch : cercle, diadème.
Obroutchenié Dêvy Marii : Mariage de la Vierge, Sposalizio.
Odigitria (Hodêgétria) : Vierge conductrice, qui montre le chemin, un des types les plus populaires de l'iconographie de la Vierge : représentée debout, avec l'Enfant Jésus sur le bras gauche.
Ograda : clôture, enceinte (de couvent).
Ojerelié : collier, de gorlo, gorge.
Ojivka : rehaut, lumière.
Oklad : couverture d'Evangéliaire, revêtement d'icone.
Okno : fenêtre, de oko, œil.
Okovka : armature.
Olifa : huile d'olive, vernis dont on recouvre les icones.
Omofor (ômophorion) : amict, pallium, bande d'étoffe de soie généralement ornée de croix grecques (krestchaty) que les évêques portent autour du cou et dont les extrémités retombent sur les épaules (gr. ômos, épaule).
Omovénié nog (ieros niptêr) : Lavement des pieds.
Opora : support.
Oprava : monture (de pierre précieuse, de pièce d'orfèvrerie).
Orar (orarion) : étole, manipule : bande d'étoffe ornée d'orfrois que les diacres portent sur l'épaule gauche.
Osmiknijié : Octateuque.
Ostrog : forteresse en bois, entourée de palissades.
Otchelnik : ermite.
Otdêlka : décoration.
Otetchestvo : Trinité, représentée suivant la tradition occidentale sous les trois hypostases divines (Triipostasnoe Bojestvo : Dieu le Père (Otets) tient sur ses genoux le Christ Emmanuel sur la tête duquel plane la colombe du Saint-Esprit ou bien le Père et le Fils sont assis l'un à côté de l'autre et survolés par la colombe.
Otkos : ébrasement.
Otpetchatok : épreuve, état d'une gravure.
Otretchenié apostola Petra : reniement de saint Pierre.
Ottênok : nuance.
Ottisk : épreuve, tirage — otdêlny ottisk : tirage à part.
Otverstié : ouverture, baie.
Oubor : parure.
Golovnoï oubor : coiffure.
Oubrous (to agion mantêlion). Saint Suaire, Sainte Face.
Ougotovanié Prestola (Etoimasia tou Thronou) : Etimasie, symbole du Jugement Dernier.
Oukrouchka (meris) : parcelle que le prêtre détache avant l'office sur l'autel de la prothésis du pain appelé prosfora et qu'il consacrera avec l'hostie principale. Le nombre des parcelles varie suivant le nombre des communiants.
Oumilénié (Eleousa) : tendresse. Vierge de tendresse caressant l'Enfant.
Ousêknovenié Predtetchi (Apotome tês Kephalês tou Prodromou) : Décollation de saint Jean-Baptiste.
Ouspenié Bogomateri (Koimésis tês Theotokou). Dormition. Mort de la Sainte Vierge. Ce thème correspond dans l'iconographie orientale à l'Assomption.
Ouspenski sobor : cathédrale de la Dormition.
Ousypalnia : tombeau.
Ousypatelnitsa : chapelle funéraire.
Outvar : ustensiles.
Koukhonnaïa outvar : ustensiles de cuisine.
Tserkovnaïa outvar : vases et ornements sacrés, vêtements liturgiques.
Ouzor : ornement.
Geometritcheski ouzor : ornement géométrique.
Rastitelny ouzor : ornement végétal.
Ouzorotché : style orné.

P

Palata : chambre, salle.
Le pluriel palaty s'emploie dans le sens de : 1° palais, 2° architecture, fabriques d'un tableau
Palitra : palette.
Palomnik (de palma, palme) : pèlerin qui rapporte des palmes de Jérusalem. Cf. v. fr. Paumier.

Panagia : Toute Sainte. 1° Titre donné à la Vierge.

2° Médaillon avec image de la Vierge porté au cou par les hauts dignitaires de l'Eglise.

Panikadilo (polykandêlon) : lampadaire, lustre, couronne de lumières, en forme de disque ajouré (lat. corona, all. Kronleuchter).

Panikhida (pannykhida) : office des morts, service funèbre — littéralement vigile qui dure « toute la nuit. » A l'issue du service on chante trois fois Vêtchnaïa pamiat (mémoire éternelle).

Paperte (paraportion ?) : parvis ou galerie entourant l'église de trois côtés.

Parous : pendentif : triangle sphérique reliant la coupole à ses quatre points d'appui.

Parsouna (lat. persona) : portrait.

Partcha : brocart.

Paterik (paterikon biblion) : recueil de vies des Pères de l'Eglise.

Pechtchera : grotte, catacombe,

Pechtchernaïa tserkov, église rupestre.

Pechtcherski monastyr. Couvent des Catacombes à Kiev.

Péléna : ital. pala, voile, parement d'autel — langes de nouveau-né ; bandelettes de momie.

Peredatcha : seau à rafraîchir.

Boutylotchnaïa : pour les bouteilles.

Rioumotchnaïa : pour les verres.

Perekladina : linteau.

Perekrestié : croisée (du transept).

Peremytchka : linteau.

Perevod : composition, sujet, carton — poncis reproduits par les peintres d'icones.

Perlamoutr : nacre ; all. Perlmutter.

Persten : bague (de perst, doigt).

Pervomoutchenik : V. moutchenik.

Pervosviachtchennik : grand prêtre.

Pestchanik : grès.

Pêtouchye grebechki : ornement en forme de crêtes de coq (pêtoukh) qui remplace à la fin du XVIIe siècle les kokochniki.

Piata : imposte.

Pisanié (Sviatoe) : L'Ecriture Sainte.

Pismo : écriture, style.

Friajskoe pismo : style « franc » de la Renaissance.

Plachtchanitsa (epitaphios).

1° Voile brodé avec l'image du Christ mort adoré par les anges et pleuré par les Saintes Femmes qui était porté à la suite des dons, au moment de la grande Entrée.

2° Poêle en étoffe précieuse recouvrant les châsses, les tombeaux.

Plademénaj (fr. plat de ménage) : surtout de table.

Plastinka : plaquette.

Pletenié : entrelacs.

Plita : plaque, dalle.

Plitniak : pierre de taille.

Plotnik : charpentier.

Pochib : manière.

Friajski pochib, manière « franque ».

Poddone : pied (de vase, de chandelier).

Podklêt : soubassement des maisons ou des églises en bois.

Podlinnik : 1° original, texte authentique.

2° Modèle, recueil de modèles, manuel, ou guide de la peinture.

On distingue deux catégories de podlinniki : litsevyé, avec figures et tolkovyé, sans illustrations.

Podnos : plateau.

Podpis : signature — do podpisi (gravure) avant la lettre.

Podsvêtchnik : chandelier.

Podvêska : pendentif.

Podvijnik : ascète.

Pogost : 1° Marché, endroit où se rassemblent les gosti (marchands).

2° Église paroissiale de village. Cf. ital. Pieve.

3° Cimetière avoisinant l'église.

Poïas : ceinture, zone, frise.

Arotchny poïas : frise d'arcatures.

Poklonenié Volkhov (Proskynêsis tôn Magôn). Adoration des Mages.

Poklonenié Pastyrei : Adoration des Bergers.

Pokrov Presviatoï Bogoroditsy : Intercession de la Sainte Vierge, littéralement le voile de la Vierge. Fête instaurée en Russie au XIIe siècle en l'honneur du miracle de l'église des Blachernes à Constantinople où la Vierge apparut au-dessus de l'iconostase, tenant son voile (maforii) étendu au-dessus des fidèles.

Pokrovski monastyr : monastère de l'Intercession de la Vierge.

Pokrytié : toiture. Le climat de la Russie ne permettant pas les toits plats en terrasse, l'architecture russe ne connaît que les toitures cintrées (posvodnoe pokrytié) et les toitures aiguës en fronton (pofrontonnoe pokrytié).

Politsa : saillie du toit pour l'écoulement des eaux.

Poliva : vernis, lustre, engobe, couverte d'émail.

Polojenié Rizy Bogoroditsy (Katathesis tês Esthetos tou Theotokou). Déposition de la robe de la Sainte Vierge dans l'église des Blachernes à Constantinople.

Polojenié Rizy Gospodneï : Déposition de la robe du Christ.

Fête instituée en Russie au XVIIe siècle

par le patriarche Philarète à la suite de l'ambassade envoyée en 1625 par le schah de Perse Abbas pour offrir au tsar Michel Feodorovitch un morceau de la robe du Christ :

Les icones représentant ce sujet sont toutes postérieures à cette date.

Polojenié vo grob : Mise au tombeau.

Poloukolonna : demi-colonne.

Ponamar (paramonarios serviteur, gardien) : sacristain.

Pope (papas ou pappas, :père) prêtre russe — généralement pris dans un sens péjoratif.

Poperetchié : croisillon, traverse de croix.

Poperetchny nef : transept.

Porfira : pourpre, vêtements royaux.

Poroutchi (de rouka, main) : manchettes liturgiques : larges bandes ornées d'orfrois, de perles, d'émaux qui enserrent le bas des manches du prêtre.

Portret : portrait. Cf. Parsonna.

Poïasny : en buste.

Pokolênny : à mi-corps.

V rost : en pied.

Priamolitchny : de face.

Profilny : de profil.

Posokh (rabdos) : 1° houlette de pasteur, bâton pastoral.

2° Crosse épiscopale en forme de tau. Au lieu de se recourber en volute, la crosse russe se termine par un simple croisillon horizontal ou légèrement cintré (peretchiny, roga).

Post (nêsteia) : Carême. All. Fasten.

Postrig, postrijénié : tonsure, prise d'habit ou de voile.

Razstriga : moine défroqué.

Potir (potêrion) : calice, vase servant à contenir le vin qui doit être consacré pendant la célébration du Saint Sacrifice.

Potolok : plafond.

Poutchina : renflement de colonne, de coupole.

Poviazka : bandeau.

Pogrebalnaïa poviazka : bandeau funéraire.

Praobraz : préfigure.

Praotets (propatôr) : patriarche.

Pravednik : juste — s'oppose à grêchnik, pécheur.

Pravoslavié (orthodoxia) ; orthodoxie, vraie foi.

Prazdnik (eortê) : fête.

Dvanadesiati prazdnikov (despotikai eortai) : les douze grandes fêtes.

Podvijny prazdnik (kinêtê eortê) : fête mobile.

Nepodvijny prazdnik (akinêtos eortê) : fête fixe.

Prazelen : vert foncé.

Predtetcha (Prodromos) : Précurseur. Épithète appliquée à saint Jean-Baptiste.

Preobrajenié Gospodne (Metamorphôsis tou Kyriou) : Transfiguration.

Prestol (trapeza) : 1° table du sanctuaire, autel.

(thronos) : 2° trône.

Ougotovanny prestol : Trône de l'Étimasie.

Pretchistaïa : la Très Pure, la Sainte Vierge.

Priajka : boucle.

Pridêl : chapelle latérale.

Priem : procédé, facture.

Prikhod : paroisse.

Prilêp : bas-relief.

Priroub : annexe en charpente.

Prisnodêva : la Sainte Vierge (littéralement Toujours Vierge).

Pritchachtchenié : communion. Pritchatchenié Apostolov : Communion des Apôtres.

Dvoïakoe : sous les deux espèces.

Pritcha : parabole.

Pritvor : parvis, narthex devant la façade occidentale.

Prolet : baie, arcade de clocher.

Proris : calque.

Prorok : prophète.

Proskomidia (proskomidê) : oblation, offertoire : première partie de l'office.

Prosfora, prosvira (prosphora) : pain de l'offrande, oblation, hostie. Avant la messe le prêtre détache de la prosfora un certain nombre de parcelles pour la communion des fidèles.

Protazane : pertuisane.

Prothésis : petite absidiole de gauche où se fait la préparation du pain et du vin.

Protoiereï : protopope; archiprêtre.

Psaltyr (psaltêrion) : psautier.

R

Raï : paradis.

Raka (sôros) : châsse : lat. arca.

Rakovina : coquille, nautilus.

Rama : cadre : all. Rahmen.

Raskol : schisme.

Raskopki : fouilles.

Raspiatié (Staurôsis) : Crucifixion.

Raspor : poussée des voûtes.

Ravnoapostolny (isapostolos) : égal aux apôtres. Titre donné par les Grecs à l'empereur Constantin et à l'impératrice Hélène, par les Russes à la grande princesse Olga et au grand prince Vladimir, introducteurs du christianisme en Russie.

Razboïnik : larron.

Blagorazoumni razboïnik : le bon larron.

Razrêz : coupe : 1° poperetchny razrêz : coupe transversale ; 2° prodolny razrêz : coupe longitudinale.

Razvaliny : ruines.

Razvody : rinceaux, feuillages — ramages (d'une étoffe).

Rêchetka : grille, — opousknaïa rêchetka : herse.

Rémonte : restauration.

Repeï, repeïka : rosette.

Rêz, Rêzba : sculpture, gravure.

Obronnaïa rêzba : sculpture méplate, en faible relief.

Vypouklaïa rêzba : haut relief.

Rêzets : ciseau de sculpteur, burin de graveur.

Riasa, riaska (rason) : froc, soutane.

Ripida (ripidíon) : éventail sacramentel, émouchoir, chasse-mouches liturgique : lat. flabellum, que le diacre agite au-dessus de la patène et du calice pour écarter les mouches qui pourraient se poser sur les Saintes Espèces. Il a généralement la forme d'un disque étoilé.

Le flabellum est tombé en désuétude dans la liturgie occidentale à la fin du Moyen Age. On n'en connaît que de rares exemplaires ; le flabellum de Tournus (coll. Carrand. Florence), les flabella en bronze ajouré de la collection Wallace à Londres et de l'ancienne Collection Basilevski (Ermitage). Au contraire le ripidion est resté en usage dans l'Eglise grecque.

Risounok : dessin — de risovat, dessiner : all. reissen.

Perom : dessin à la plume.

Touchiou : lavis à l'encre de Chine.

Riza : 1° Vêtement de dessus du prêtre pendant l'office, chasuble.

2° Draperies en métal estampé qui recouvrent les icones, garniture d'icone.

Riznitsa : salle où sont conservés les vêtements et les ornements sacrés ; sacristie, trésor d'église.

Rojdestvo Khristovo (Khristou Gennêsis) : Nativité du Christ.

Rojdestvo Bogoroditsy (Gennêsis tês Theotokou) : Nativité de la Sainte Vierge.

Rojki : bras de flambeau, lumières.

Roman Sladkopêvets : Romain « le doux chanteur » : hymnographe byzantin qui composa de nombreuses hymnes en l'honneur de la Vierge. Il figure presque toujours dans la représentation du Pokrov.

Roubka : charpente, assemblage.

Roukomoïnik : de rouka, main : aquamanile.

Roukopis : manuscrit.

Roukopolojenié (Kheirotonia) : imposition des mains, ordination.

Roundouk : palier, plate-forme.

S

Sablia : sabre recourbé, cimeterre.

Sakkos : chape, généralement ornée de croix inscrites dans des cercles (krestchaty), que l'évêque revêt pour célébrer les Saints Mystères.

Samostrêl : arbalète.

Sên : dais, tabernacle.

Nadprestolnaïa sén : ciborium, baldaquin.

Sêni : vestibule de maison paysanne. Cf. all. Diele.

Serdolik : cornaline.

Serga : boucle d'oreilles ; all. Ohrring

Sianié : nimbe rayonnant, auréole.

Sila : force.

Gospod v silakh : Christ en majesté (littéralement en forces) entouré des symboles des quatre Evangélistes.

Sinod (Sviateïchi) : Saint Synode ; conseil permanent qui dirige depuis la suppression du patriarcat par Pierre le Grand les affaires spirituelles et temporelles de l'Église russe.

Sirine (Seirên) : oiseau fabuleux à tête d'homme, distinct de la Sirène grecque qui a une tête et des seins de femme. Cf. le sphinx égyptien et la sphinge grecque.

L'oiseau Sirine est un des motifs de décoration les plus anciens de l'art russe.

Skane (du verbe skati, tordre) : fil tors, filigrane cordé.

Skat : pente d'un toit.

Dvouskatnaïa krycha : toit en bâtière, à deux versants.

Skit (askêtês), ermitage.

Skladen : objet pliant, diptyque.

Troïnoï skladen, triptyque.

Skladki : plis, draperie.

Slava : gloire, auréole.

Sliouda : mica, talc transparent qui dans la vieille Russie tenait lieu de verre à vitres pour obturer les fenêtres.

Sloboda : faubourg — doublet de svoboda, liberté. Du sens primitif de franchise, on passe au sens de groupe d'affranchis, puis de lieu de résidence des affranchis.

Nêmetskaïa sloboda, faubourg étranger de Moscou.

Sloujebnik : rituel, euchologion.

Sloukhi : ouïes, baies percées dans les clochers à l'étage des cloches pour répandre le son.

Sniatié so Kresta : Descente de Croix.

Sobor : 1° assemblée (synaxis), lat. congregatio.

Sobor Arkhangela Mikhaïla (Synaxis tôn arkhaggelôn) : Les trois grands archanges Michel, Raphaël, Gabriel portent en triomphe dans une auréole formée par l'intersection de plusieurs triangles et portée par des chérubins, le Christ Emmanuel ailé, bénissant des deux mains.

Sobor sv. Ioanni Predtetchi : Assemblée en l'honneur de saint Jean-Baptiste. Congregatio in honorem S. J. Baptistæ. Saint Jean baptise les Juifs dans le Jourdain.

Sobor Presv. Bogoroditsy (Synaxis tês Theotokou) : Assemblée des fidèles en l'honneur de la Sainte Vierge, glorification de la Sainte Vierge.

2° Concile (synodos) : lat. concilium : assemblée d'évêques convoqués pour statuer sur les questions de dogme ou de discipline.

Vselenski sobor : Concile œcuménique.

3° Eglise, cathédrale (ekklêsia) : lieu où s'assemblent les fidèles.

Le terme de sobor, cathédrale, s'applique en Russie à des églises de très petites dimensions, à peine plus grandes que des chapelles. Il n'a pas comme en Occident le sens d'église épiscopale.

Sochestvié sviatavo Doukha na Apostolov (Kathodos tou agiou Pneumatos) : Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres, Pentecôte.

Sochestvié vo Ad : Descente aux Limbes (Anastasis).

Sofia, Premoudrost Bojia : Sainte Sophie, la Sagesse éternelle. Elle est identifiée tantôt avec le Christ, tantôt avec la Vierge et souvent représentée sous la forme d'un ange ailé et couronné assis sur un trône.

Soleïa (solea) : seuil, plate-forme surélevée de quelques marches à l'entrée du sanctuaire dont elle est séparée par l'iconostase. C'est là que les fidèles viennent recevoir la communion.

Sosoud : vase.

Sotchelnik : vigile, veille de Noël.

Souleïa : bouteille plate, flacon.

Spas, Spasitel : le Sauveur.

Neroukotvorenny Spas : image du Christ akheiropoïète.

Spasitel v temnitsê : le Sauveur en prison, Ecce Homo.

Srêtenié Gospodne (Ypapantê) : Présentation de Jésus au Temple, Purification de la Sainte Vierge — littéralement la Rencontre : cette fête commémore le jour où le vieillard Siméon et la prophétesse Anne vinrent au-devant de Jésus enfant que ses parents présentaient au Temple et où Siméon Bogopriimets (Theodokhos) reçut son Dieu dans ses bras.

Sroub : élément de charpente.

Starovêry, Staroobriadtsy : Vieux Croyants.

Stavropigia : couvent eximé, indépendant de l'autorité de l'évêque, qui relève directement du Saint Synode.

Stêna : mur. Cf. all. Stein, angl. stone : pierre.

Poperetchnaïa stêna : mur de refend.

Stênopis : peinture murale, fresque.

Sterjen : fût de colonne.

Stikhar (stikharion) : dalmatique portée par les diacres et les évêques.

Stolb, stolp : pilier, colonne.

Simeon Stolpnik, S. Siméon Stylite.

Stolpotvorenié Vavilonskoe : Construction de la Tour de Babel.

Stopa : gobelet, hanap — pile de rondins dans l'architecture en bois.

Strachny Soud : Jugement Dernier.

Strasti Gospodni, Khristovni : Passion de Notre-Seigneur, du Christ.

Strastnaïa nedêla : Semaine sainte.

Strastnaïa piatnitsa : Vendredi saint.

Strastoterpets : martyr.

Strêlnitsa : archère, tour de défense.

Stropilo : chevron.

Stvorka : volet de diptyque ou de triptyque.

Svaïa : pilotis.

Svaïnaïa postroïka : construction sur pilotis, palafitte.

Sviatitel : prélat, évêque.

Tserkov trekh Sviatiteleï : Eglise des trois Hiérarques.

Pervosviatitel : primat.

Sviattsy : calendrier.

Svitok : rouleau, phylactère.

Svod : voûte.

Korobovy svod : voûte en berceau.

Somknouty svod : voûte d'arêtes à surhaussement domical.

Krestovy, strêltchaty svod : voûte en croisée d'ogives.

Svolok : maîtresse poutre.

T

Taïnaïa Vetcheria : Sainte Cène.

Taïnstvo Evkharistii : Mystère de l'Eucharistie. Thème identique à la Communion des Apôtres.

Tchacha : coupe.

Tchasoslov : horologion.

Tchasovnia : chapelle isolée par opposition à pridêl qui désigne une chapelle accolée à une église.

Tchastokol : palissade.

Tchechouïa : écaille de bois, imbrication. Cf. lemekh.

Tchekanka : ciselure.

Tcherepitsa : tuile.

Tchern, tcherny finift : nielle — de tcherny : noir.

Tchernets : moine.

Tchetki : (pron. tchotki.) chapelet.

Tchetveroevangelié : V. Evangelié.

Tchine : ordre — cortège des archanges, des apôtres et des saints dans le Deïsous.

Tchoudotvorets : Thaumaturge. Nom donné à saint Nicolas.

Têlnik : croix de baptême portée sur le corps (têlo).

Terem (teremnon, toit) : pièces d'habitation à l'étage supérieur.

Tesat : tailler la pierre.

Tesany kamen : pierre taillée.

Tiablo : panneau, rangée d'icones de l'iconostase.

Tiaga : archivolte.

Toulia : coiffe de chapeau, de couronne.

Trapéza : 1° table d'autel; 2° narthex des églises en bois.

Trapeznaïa : réfectoire de couvent.

Treba : sacrifice, cérémonie religieuse.

Trebnik : missel, rituel.

Trilistnik : trèfle, trifolium.

Troïtsa : Trinité.

Vetkhozavêtnaïa Jivonatchalnaïa Troïtsa. Trinité de l'Ancien Testament symbolisée par les trois anges reçus à la table d'Abraham (Philoxénie d'Abraham), — s'oppose à l'Otetchestvo qui appartient à l'iconographie occidentale.

Tsaritsa Savskaïa : Reine de Saba.

Tsata : 1° monnaie, bractée faite d'une mince plaque d'or battu.

2° Collier en forme de croissant de lune, ménisque, dont la courbe fait pendant à celle du nimbe (vênets) dans les revêtements d'icones.

Tsêlovanié Elisavety (Aspasmos) : Visitation, littéralement Baiser de saint Elisabeth.

Tsêninnoe dêlo : céramique.

Tserkov : église orthodoxe : par opposition à kostel, église catholique et à kirka, temple protestant.

Prikhodnaïa tserkov : église paroissiale.

Ouprazdnenaïa tserkov : église désaffectée.

Nadvratnaïa ts. : église sur porte.

Kholodnaïa ts. : église froide.

Teplaïa ts. : église chaude, chauffée par un poêle.

Tsirkoul : compas, all. Zirkel.

Tyn : enclos, enceinte palissadée. Cf. angl. town, all. Zaun.

V

Vaïa (baïon) : palme distribuée le Dimanche des Rameaux.

Vaïanié : sculpture en ronde bosse : s'oppose à rêzba qui désigne surtout la sculpture sur bois et à lêpka qui s'applique au modelage de l'argile.

Vaïatel : sculpteur.

Val : levée de terre, rempart.

Valik : baguette, cordon.

Vap : craie rouge, matière colorante, couleur.

Velikomoutchenik (megalomartys) : grand martyr : épithète accolée dans le calendrier aux noms de certains martyrs, p. ex. saint Georges.

Vênets, vêntchik : couronne, nimbe en métal.

Bratchny vênets : couronne de mariage.

Obêtny vênets : couronne votive.

Ternovy vênets : couronne d'épines.

Venisa : grenat.

Verbnoe Voskresenié : Dimanche des Rameaux.

Vereteno : fuseau.

Vertep : grotte de la Nativité.

Vertograd : verger du Paradis.

Vêsy : balances.

Pravednyé vêsy : justes balances dans lesquelles saint Michel pèse les âmes au jour du Jugement Dernier.

Vetkhi Denmi (Palaios hêmerôn) : l'Ancien des Jours. Christ représenté sous les traits d'un vieillard à barbe blanche : symbole de l'identité du Père et du Fils.

Vkhod Gospoden v Jerousalim (Baïophoros) : Entrée du Christ à Jérusalem.

Vladyka : archevêque.

Vlasianitsa : haire en poils de chameau qui est l'attribut de saint Jean Baptiste, des ascètes.

Vochtchanitsa : de vosk, cire : gros cierge en bois recouvert de cire peinte à l'encaustique qu'on place devant l'iconostase.

Vodoleï : aquamanile — de voda, eau.

Vodoprovod : aqueduc.

Vodostok : gargouille.

Vodosviatnaïa tchacha : bénitier.

Vokhrenié : carnation, modelé des chairs dans la peinture d'icones.

Voplochtchenié : Incarnation, — de plot, chair.

Voskrechenié Lazaria (Egersis tou Lazarou) : Résurrection de Lazare.

Voskresenié (Anastasis) : Résurrection — symbolisée dans l'iconographie gréco-russe par la Descente aux Limbes.

Vozdoukh (aêr) : voile eucharistique,

d'une légèreté et d'une transparence « aériennes » destinée à couvrir à la fois le calice et la patène. Il existe en outre des voiles spéciaux pour le câlice et pour la patène.

Vozdvijenié tchestnavo i jivotvoriachtchavo Kresta (Ypsôsis tou timiou Staurou) : Exaltation de la Précieuse et Vivifiante Croix.

Voznesenié (Analêpsis) : Ascension.

Voznésiéné Alexandra Velikavo : Ascension d'Alexandre le Grand.

Vozrojdenié : Renaissance.

Vpadina : niche, caisson dessiné par des cordons de briques posés en retrait.

Vsederjitel : Pantocrator.

Vselenskie sviatiteli : les saints œcuméniques, les trois grands docteurs de l'Église grecque : saint Basile le Grand, saint Grégoire de Nazianze (Grégoire Bogoslov) et saint Jean Chrysostome (Ioann Zlatooust).

Vtoroe Prichestvié : La Seconde Venue du Christ.

Vvedenié Bogoroditsy : Présentation de la Sainte Vierge.

Vychivka, vychivanié : broderie.

Vychka, : guette, échauguette. : all. Erker.

Vypouklaïa rabota : travail au repoussé.

Vystoup : saillie, ressaut, avant-corps.

Vzygranié : variante de l'Oumilénié.

Z

Zadêlat : murer, boucher une fenêtre, aveugler une baie.

Zaglavnaïa boukva : lettrine, lettre ornée, initiale historiée.

Zakladka : pose de la première pierre.

Zakomara : toiture courbe posée directement sur l'extrados des voûtes et dessinant sur les façades de grandes arcades.

Zamêtka : remarque (en marge d'une eau-forte).

Zamok : 1° habitation fermée, château. 2° Fermeture, serrure. Cf. all. Schloss.

Zapiastié : bracelet.

Zapona : agrafe.

Zastavka : tête de page, vignette.

Zastejka : agrafe, fibule.

Zatchatié Bogoroditsy (Syllêpsis) : Immaculée Conception de la Sainte Vierge.

Zavêt : Testament.

Vetkhi Zavêt : Ancien Testament.

Novy Zavêt (Kainè Diathéké) : Nouveau Testament.

Zavitok : volute, crochet, fleuron.

Zbrouïa : harnachement.

Zerna bourmitskia : grosses perles.

Znaménié : Miracle de la Vierge des Blachernes.

Type iconographique de la Vierge portant le Christ Emmanuel dans un médaillon.

Znamia : dessin. Cf. all. Visierung.

Znamenchtchik : dessinateur de cartons.

Zodtchestvo : architecture.

Grajdanskoe zodtchestvo : architecture civile.

Krêpostnoe zodtchestvo : architecture militaire.

Tserkovnoe zodtchestvo : architecture religieuse.

Zodtchi : architecte.

Zoloto : or.

Listovoe zoloto : or en feuilles.

Tsêlnoe zoloto : or massif.

Zolotnykh dêl master : orfèvre.

Zolotya Vorota : Porte d'Or.

Zoubets : créneau — de zoub, dent.

Zoubtchataïa stêna : courtine crénelée.

Zoubtchik : denticule, dent de scie ornement formé par des briques posées de champ.

Zvêzditsa (astêr, asteriskos) : étoile, astérisque ; sorte de cloche ajourée formée de deux lames de métal précieux recourbées et croisées l'une sur l'autre que le prêtre pose sur la patène pour préserver la Sainte Hostie et les Saintes Parcelles du contact du voile qui doit les couvrir. Cet objet décoré en forme d'étoile à 8 rais est l'image de l'étoile qui guida les Mages vers Bethléem.

Zvone : batterie de cloches, carillon.

Zvonnitsa : clocher-arcade — s'oppose à kolokolnitsa, clocher en forme de pyramide.

1.

VASE EN FORME DE SPHINGE,
Découvert à Phanagoria.
Pétrograd, Ermitage.



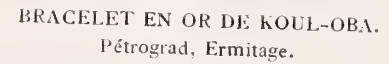
VASE REPRÉSENTANT LA NAISSANCE D'APHRODITE,
Découvert à Phanagoria.
Pétrograd, Ermitage.



COLLIER DU TUMULUS DE LA GRANDE BLIZNITSA.



PARURE TROUVÉE DANS LA RUSSIE MÉRIDIONALE.



BRACELET EN OR DE KOUL-OBA.
Pétrograd, Ermitage.

PARURE TROUVÉE DANS LA RUSSIE MÉRIDIONALE.



(D'après la *Revue Archéologique*)

PEIGNE EN OR,
Découvert dans le tumulus de Solokha,
près de Mélitopol.



DIADÈME DU TUMULUS D'ARTIOUKHOV.



DIADÈME DU TRÉSOR DE NOVOTCHERKASK.



(Phot. Sebah et Joaillier.)

CONSTANTINOPLE. — SAINTE-SOPHIE (537).
(Extérieur.)



CONSTANTINOPLE. — SAINTE-SOPHIE.
(Intérieur.)



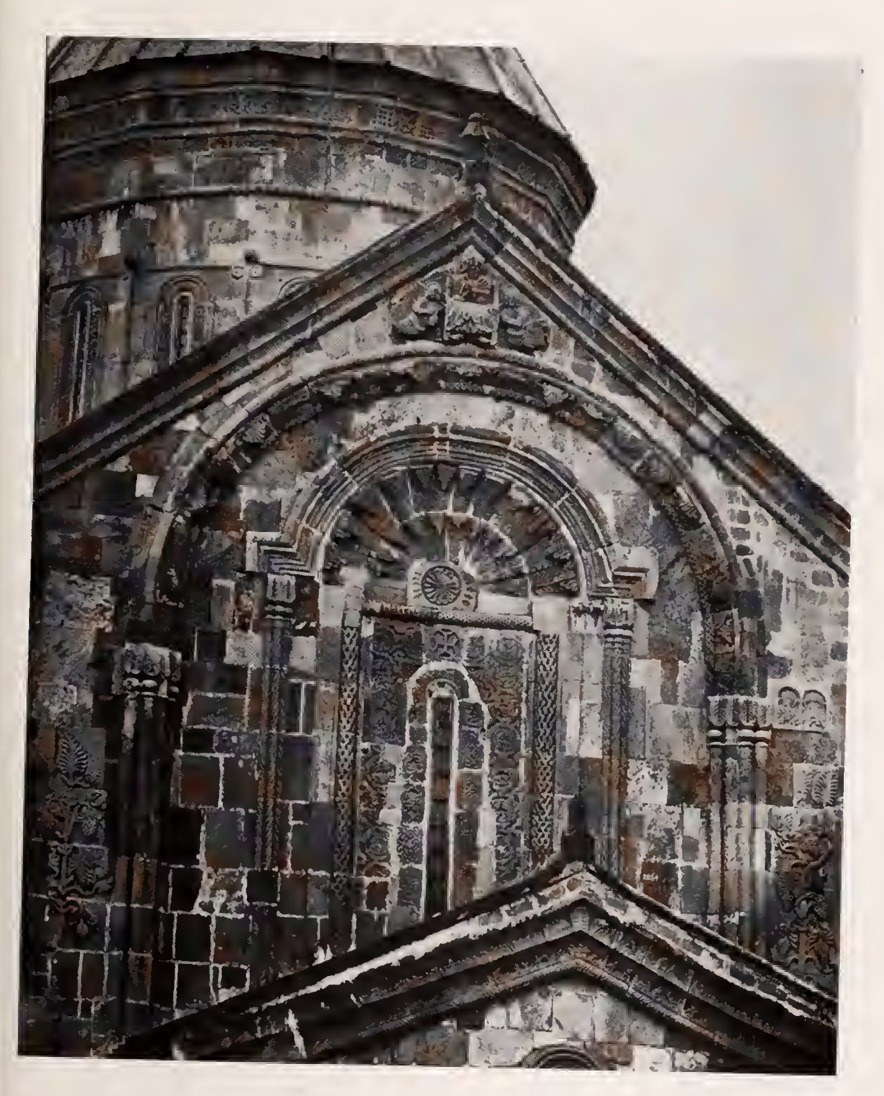
ANI. — Ancienne capitale de l'Arménie.
RUINES DE LA CATHÉDRALE (1010).



ANI. — Église de Saint-Grégoire l'Illuminateur (1215).



MTSKHET. — Ancienne capitale de la Géorgie.
Vue générale.



MTSKHET. — ENCADREMENT DE FENÊTRE DE L'ÉGLISE.



(D'après Grabar.

KIEV. — ABSIDE DE SAINTE-SOPHIE (1036).



KIEV. — SAINTE-SOPHIE.
Mosaïques de l'abside.



(Phot. Borchtchevski.)

NOVGOROD. — SAINTE-SOPHIE (1050).
Côté de l'abside.



NOVGOROD. — SAINTE-SOPHIE.
Portes de Korsoun.



NÉRÉDITSA, PRÈS DE NOVGOROD.
Église du Sauveur (1198).



NOVGOROD,
ÉGLISE DE SAINT-THÉODORE STRATILATE (1360).



(Phot. Borchtchevski.)

NOVGOROD,
ÉGLISE DE LA TRANSFIGURATION (1374).



NOVGOROD. — ÉGLISE SAINT-PIERRE ET SAINT-PAUL (1406).



PSKOV. — VUE GÉNÉRALE DU COUVENT MIROJSKI (1156).



DEISOUS

Le Christ trônant entre la Vierge et saint Jean Baptiste.



VIERGE DE TENDRESSE (Oumilénié).
(Collection Ostroouk hov, Moscou.)



L'INTERCESSION DE LA SAINTE VIERGE, XIVe siècle.
(Collection Ostrooukhov, Moscou.)



SAINTE PARASKEVA PIATNITSA, xvie siècle.
(Coll. Ostrooukhov, Moscou.)



NOVGOROD. — SAINTE SOPHIE.
Iconostase, XVIe siècle.



(Communiqué par M. G. Millet.)

PORTRAIT DU FONDATEUR.
Fresque de l'église de Nereditsa, 1199.

FIGURE DE SAINT.
Fresque de l'église de Nereditsa (1199).



LE PROPHÈTE DAVID.
Fresque de l'église de Volotovo, près Novgorod (1363).



(D'après Georgievski.)

MAITRE DENIS. — SAINT-NICOLAS.
Fresque du monastère de Thérapont (1500).



MAITRE DENIS. — LA NATIVITÉ.
Fresque du monastère de Thérapontе (1500).



MAITRE DENIS. — FRAGMENT DES NOCES DE CANA.
Fresque du monastère de Théraponte, 1500.



(D'après Mouratov.)

ICONE DU PROPHÈTE ÉLIE, XIV[e] siècle.
(Collection Ostroukhov, Moscou.)



SAINT-GEORGES, XIVe siècle.
(Coll. Ostrooukhov, Moscou.)



ANDRÉ ROUBLEV. — LA SAINTE-TRINITÉ (vers 1408).
Les trois anges à la table d'Abraham.
Lavra de la Trinité Saint-Serge, près Moscou.



L'ENTRÉE DU CHRIST A JÉRUSALEM.
École de Novgorod, xve siècle.
(Collection Ostrooukhov, Moscou.)



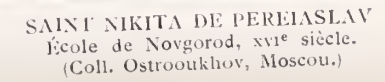
LA DESCENTE DE CROIX.
École de Novgorod, xve siècle.
(Collection Ostroóukhov, Moscou.)



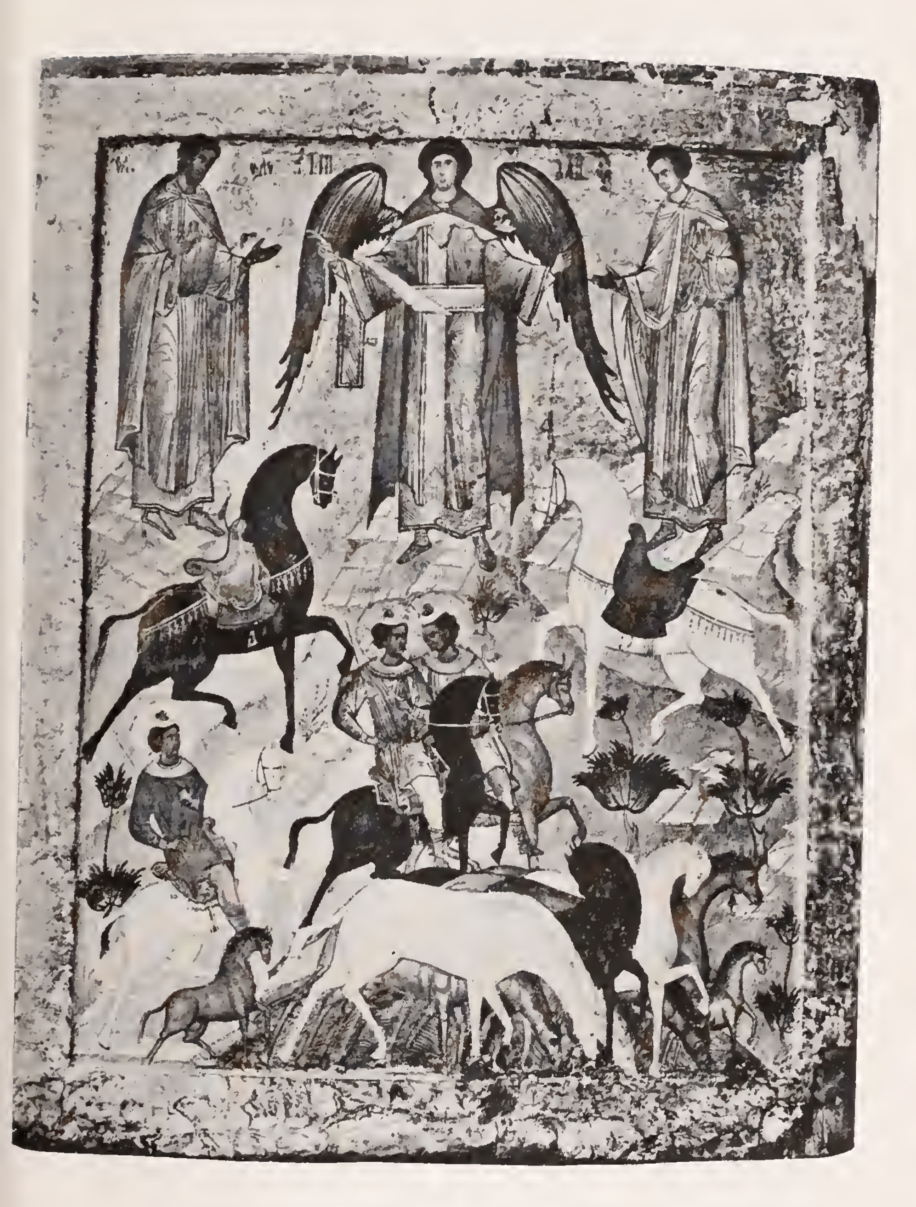
LA MISE AU TOMBEAU.
École de Novgorod, xve siècle.
(Collection Ostrooukhov, Moscou.)



SAINT SIMÉON. xve siècle.
(Coll. Ostrooukhov, Moscou.)



SAINT NIKITA DE PEREIASLAV
École de Novgorod, xvie siècle.
(Coll. Ostrooukhov, Moscou.)

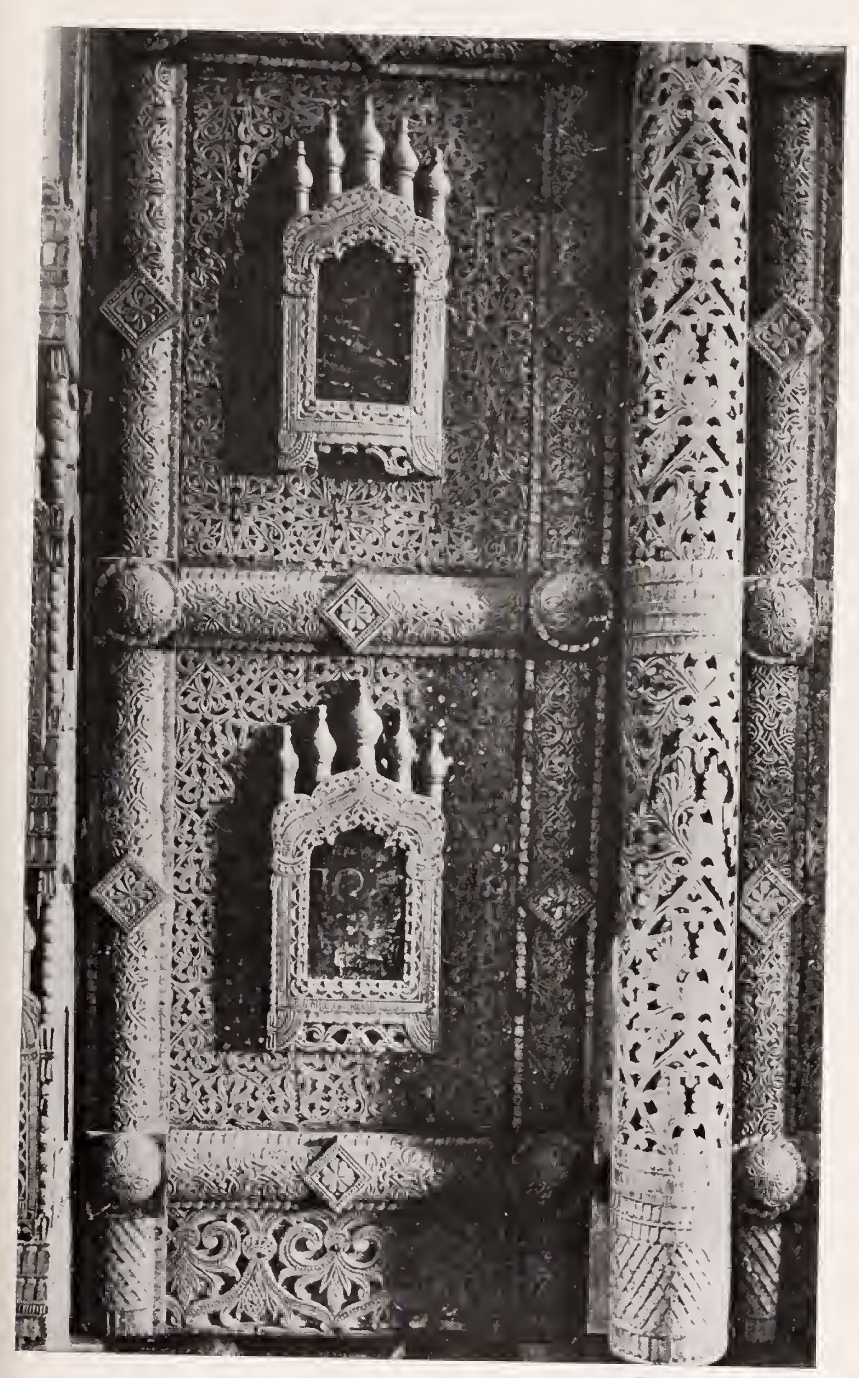


LES SAINTS FROL ET LAVR.
École de maître Denis, xvie siècle.
(Coll. Ostrooukhov, Moscou.)



(D'apres Mouratov.)

SAINT JEAN-BAPTISTE DANS LE DÉSERT.
Icone Stroganov, XVIIe siècle.
(Coll. Ostroooukhov, Moscou.)



(Phot. Borchtchevski.)

ÉGLISE DE NEREDITSA, PRÈS NOVGOROD.
Porte royale d'iconostase (Détail).



TRIPTYQUE EN FILIGRANE D'OR ET EN ÉMAIL.
DE KAKHOULI EN GÉORGIE.
(Ensemble.)





TRIPTYQUE DE KAKHOULI.
Partie supérieure.



TRIPTYQUE DE KAKHOULI.
Détails des émaux.



VLADIMIR. — CATHÉDRALE DE LA DORMITION (1158).
(Reconstruite après un incendie en 1183.)



EGLISE DE L'INTERCESSION SUR LA NERL (1165).
(Près de Vladimir).



VLADIMIR. — ÉGLISE SAINT-DMITRI (1195).



IOURIEV POLSKI. — ÉGLISE SAINT-GEORGES (1230).

VLADIMIR. — ÉGLISE SAINT-DMITRI.



IOURIEV-POLSKI. — ÉGLISE SAINT-GEORGES.
Détails de la décoration des parements.

GRIFFON PASSANT.



MASQUE DE LION.
(Église d'Iouriev Polski.)



MOSCOU. — ÉGLISE DU SAUVEUR DANS LA FORÊT (XIVe siècle).



(Phot. Borchtchevski.)

MOSCOU. — LE KREML.
Les cathédrales et la tour d'Ivan Veliki.



MOSCOU. — CATHÉDRALE DE LA DORMITION (1475).



MOSCOU. — CATHÉDRALE DE LA DORMITION.
(Intérieur.)



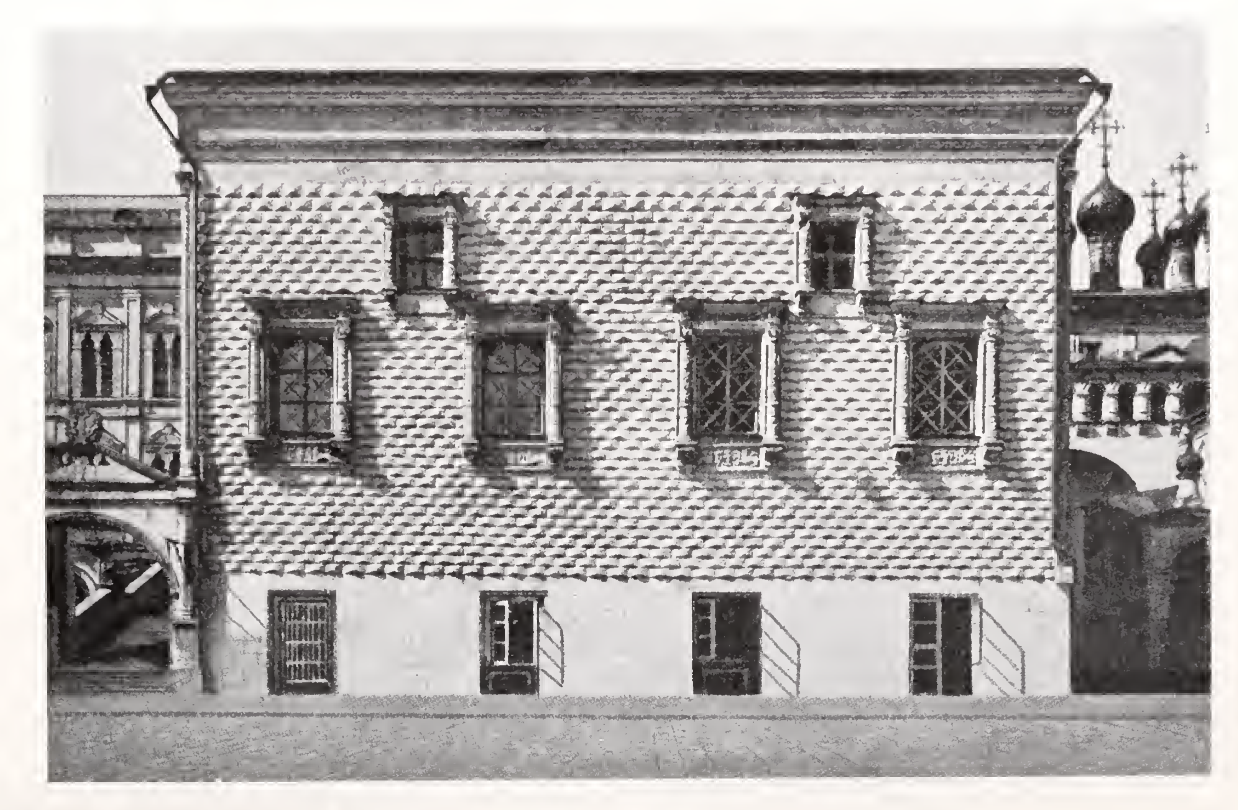
MOSCOU. — CATHÉDRALE DE L'ANNONCIATION (1485).



MOSCOU. — CATHÉDRALE DE L'ARCHANGE MICHEL (1509).



MOSCOU. — CATHÉDRALE DE L'ANNONCIATION.
Encadrement de fenêtre murée.



MOSCOU. — LE PALAIS A FACETTES (Granovitaïa Palata).
(1487-1491)



MOSCOU. — FENÊTRE DU PALAIS A FACETTES.
(Fin du XVIIe siècle.)



MOSCOU. — PALAIS DU TÉREM.
Encadrement de porte.



MOSCOU. — L'enceinte du Kreml du côté de la Moskva.
(Au fond, l'église moderne du Sauveur.)



MOSCOU. — SUR LES MURS DU KREML.
Le chemin de ronde.



MOSCOU. — LE KREML.
La tour Béklémichev.



MOSCOU. — LE KREML.
La tour Vodozvodnaïa.



MOSCOU. — LE KREML.
Tourelle de l'enceinte (1680).



(D'après Grabar.)

ÉGLISE EN BOIS DE LA DORMITION A VARZOUG.
(Gouvernement d'Arkhangelsk, 1674.)

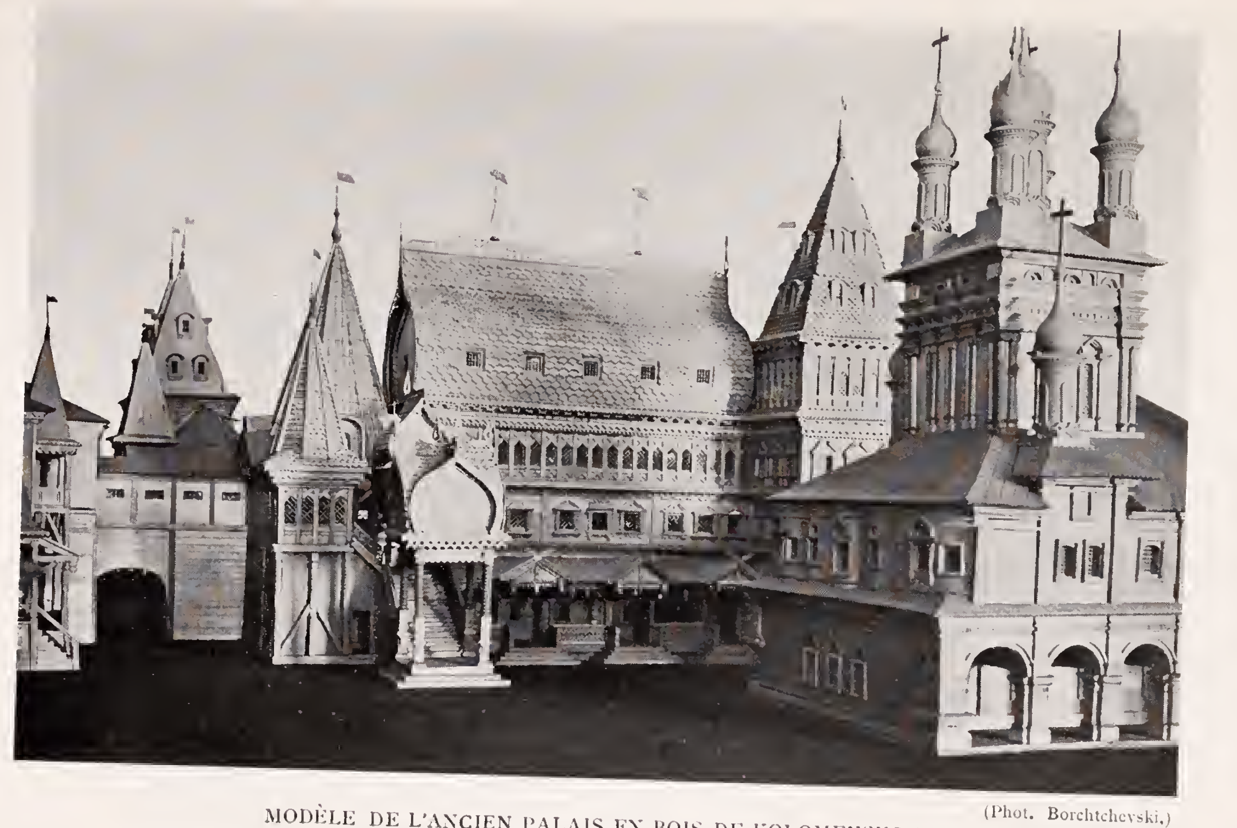


ÉGLISE EN BOIS DE SAINT-JEAN-L'ÉVANGÉLISTE
(Sur l'Ichna, près Rostov.)



(D'après Grabar.)

ÉGLISE AUX VINGT ET UNE COUPOLES.
(Kijski Pogost, gouvernement d'Olonets.)
Dans une île du lac Onega.



(Phot. Borchtchevski.)

MODÈLE DE L'ANCIEN PALAIS EN BOIS DE KOLOMENSKOE.
Près de Moscou.



PALAIS EN BOIS DE KOLOMENSKOE.



ÉGLISE DE LA DÉCOLLATION DE SAINT-JEAN-BAPTISTE.
à DIAKOVO, près Moscou (1529).



ÉGLISE DE L'ASCENSION.
A KOLOMENSKOE, près Moscou (1532).



(D'après Grabar.)

ÉGLISE DE LA TRANSFIGURATION.
A OSTROVO, près Moscou (vers 1550).



MOSCOU. — ÉGLISE DE BASILE-LE-BIENHEUREUX.
(Vasili Blajennoï), 1560.



MOSCOU. — ÉGLISE DE BASILE-LE-BIENHEUREUX.



(D'après Grabar.)

MOSCOU. — ÉGLISE DE LA VIERGE DU DON (1593).



MOSCOU. — LE KREML.
LA TOUR D'IVAN LE GRAND (Ivan Veliki), 1600.



MOSCOU. — ÉGLISE DE POUTINKI (1652).



(Phot. Borchtchevski.)

ÉGLISE DE LA TRINITÉ.
A OSTANKINO, près Moscou (1668).



(Phot. Borchtchevski.)

ÉGLISE DE L'INTERCESSION DE LA VIERGE
A FILI, près Moscou (1693).



ÉGLISE DE DOUBROVITSI.
Près Moscou (1690-1704).



IAROSLAVL. — ÉGLISE DU PROPHETE ÉLIE (1652).



IAROSLAVL. — ÉGLISE SAINT-JEAN-CHRYSOSTOME DE KOROVNIKI (1654).



IAROSLAVL. — ÉGLISE SAINT-JEAN-CHRYSOSTOME.
Encadrement de fenêtre d'abside en carreaux de faïence.



IAROSLAVL. — ÉGLISE SAINT-JEAN-CHRYSOSTOME.
Le clocher.



IAROSLAVL. — ÉGLISE SAINT-JEAN-BAPTISTE DE TOLTCHKOVO (1687.



IAROSLAVL. — ÉGLISE SAINT-PIERRE ET SAINT-PAUL.



ÉGLISE SAINT-JEAN-BAPTISTE DE TOLTCHKOVO.
Décoration en briques et carreaux de faïence.

IAROSLAVL. — ÉGLISE SAINT-PIERRE ET SAINT-PAUL.
Encadrement des fenêtres de l'abside.



ROSTOV. — LE KREML VU DU LAC NERO.



ROSTOV. — LE KREML.
Tours de l'enceinte.



ROSTOV. — GALERIE DE L'ÉGLISE DU SAUVEUR.



ROSTOV. — SOLEA DE L'ÉGLISE DU SAUVEUR.



ROSTOV.
GALERIE (PAPERT) DE L'ÉGLISE DE LA RÉSURRECTION.



PORTE DU MONASTÈRE DE BORIS ET GLÈBE, PRÈS ROSTOV.



ÉGLISE DE ROMANOV-BORISOGLÊBSK SUR LA VOLGA (1652).



SOUZDAL. — COUVENT DE FEMMES.

MOUROM. — MONASTÈRE DE LA TRINITÉ (XVIIe siècle).
Clocher.



MOUROM. — MONASTÈRE DE LA TRINITÉ.
Flèche du clocher.



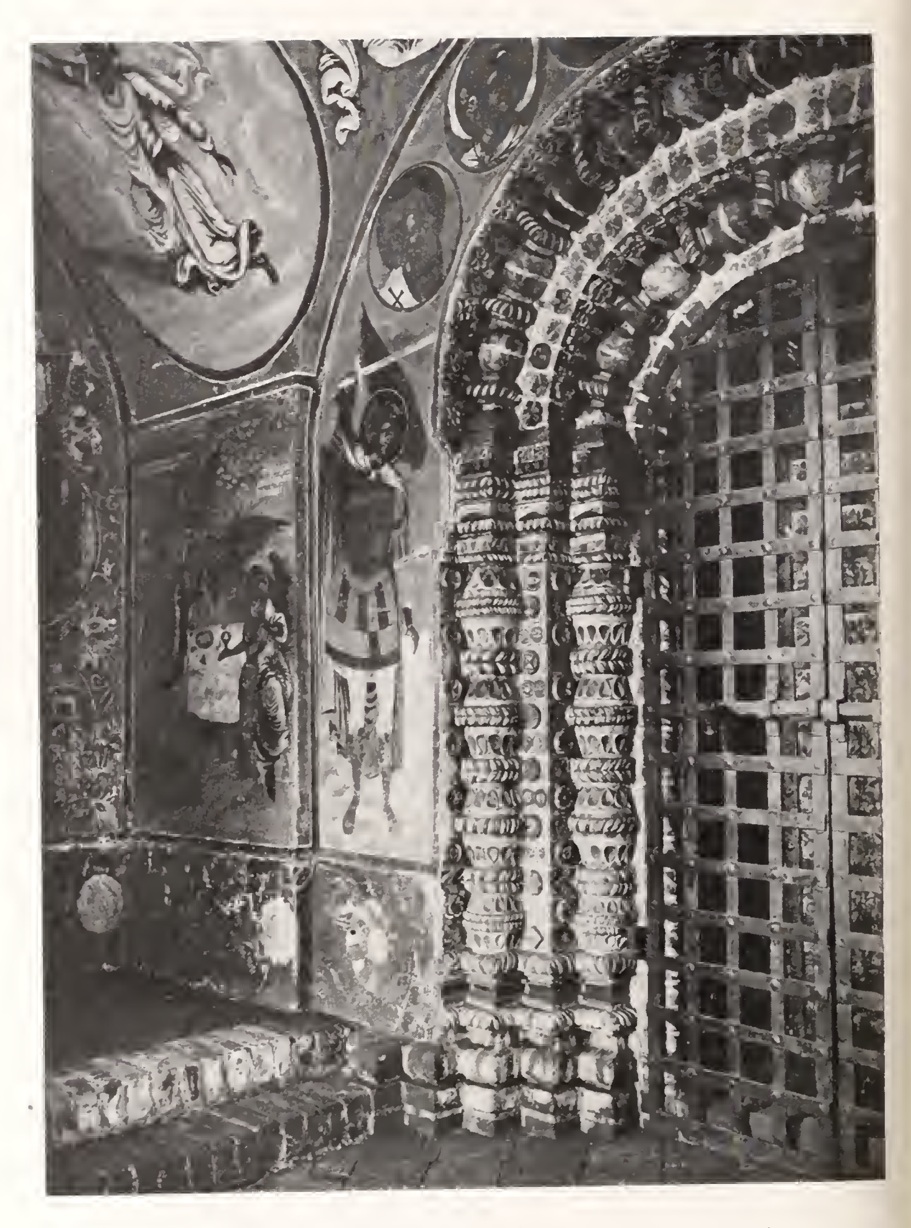
KAZAN. — TOUR SOUMBÉKA.



IAROSLAVL. — ÉGLISE DU PROPHÈTE ÉLIE.
Galerie nord.



IAROSLAVL. — ÉGLISE DU PROPHÈTE ÉLIE.
Portail de l'église d'été.



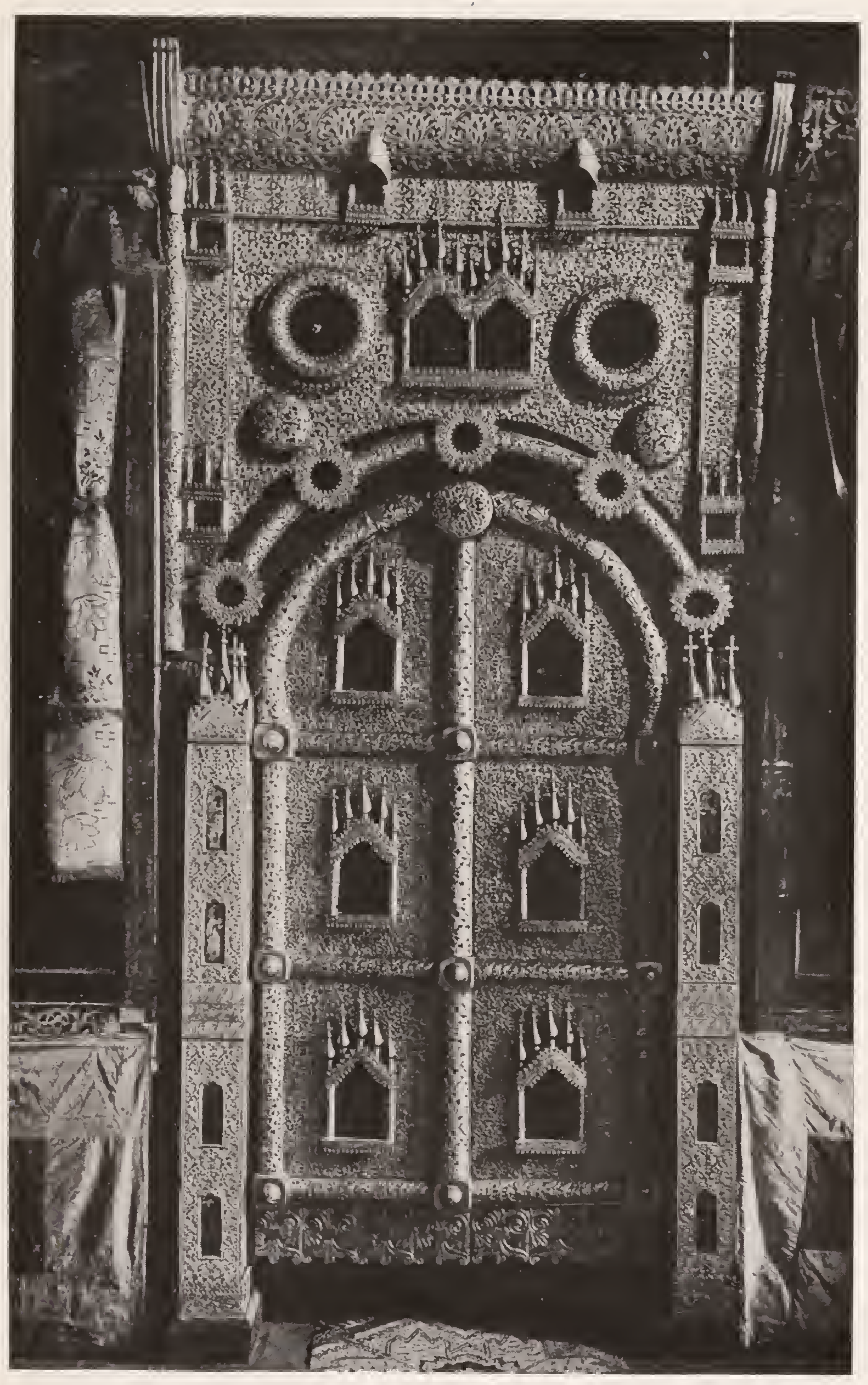
IAROSLAVL. — SAINT-JEAN-BAPTISTE DE TOLTCHKOVO.
Portail intérieur de l'église.



IAROSLAVL. — ÉGLISE DU PROPHÈTE ÉLIE.
Fresque de la moisson (cycle des miracles du prophète Élisée).

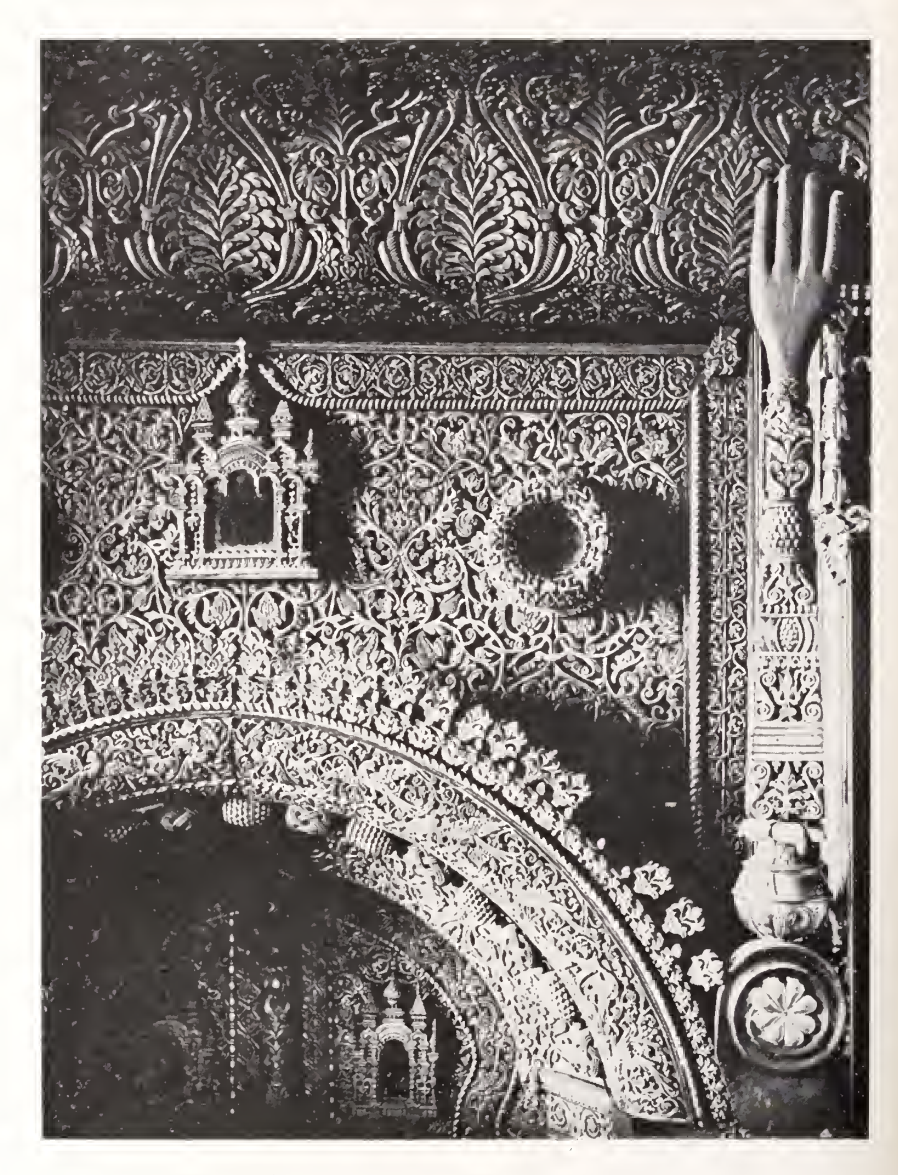


IAROSLAVL. — ÉGLISE DU PROPHÈTE ÉLIE.
Les cavaliers de l'Apocalypse (fresque d'après l'estampe de Dürer).

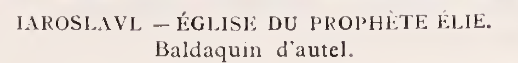


(Phot. Borchtchevski.)

ÉGLISE SAINT-JEAN-L'ÉVANGÉLISTE SUR L'ICHNA.
Porte royale d'iconostase (1562).



IAROSLAVL. — ÉGLISE SAINT-JEAN-BAPTISTE DE TOLTCHKOVO
Porte royale d'iconostase. Détail.



IAROSLAVL — ÉGLISE DU PROPHÈTE ÉLIE.
Baldaquin d'autel.



IAROSLAVL. — ÉGLISE SAINT-JEAN-CHRYSOSTOME.
Encensoir.



(Phot. Borchtchevski.)

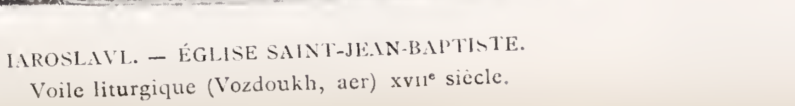
MOSCOU. — CATHÉDRALE DE L'ANNONCIATION.

Couverture d'évangéliaire (1568).



VLADIMIR. — CHANDELIER PASCAL.

IAROSLAVL. — CROSSES ARCHIÉPISCOPALES (XVIIe siècle).

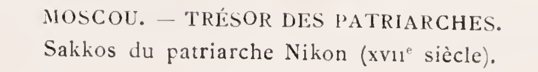


IAROSLAVL. — ÉGLISE SAINT-JEAN-BAPTISTE.
Voile liturgique (Vozdoukh, aer) XVII[e] siècle.



SERPOUKHOV, PRÈS MOSCOU.
Plachtchanitsa (epitaphios).





MOSCOU. — TRÉSOR DES PATRIARCHES.
Sakkos du patriarche Nikon (XVIIe siècle).

MOSCOU. — TRÉSOR DES PATRIARCHES.
Manchettes liturgiques (poroutchi) du patriarche Nikon.

MOSCOU. — TRÉSOR DES PATRIARCHES.
Mitre (1595).



IAROSLAVL. — TRÉSOR DU PALAIS ÉPISCOPAL.
Klobouk.

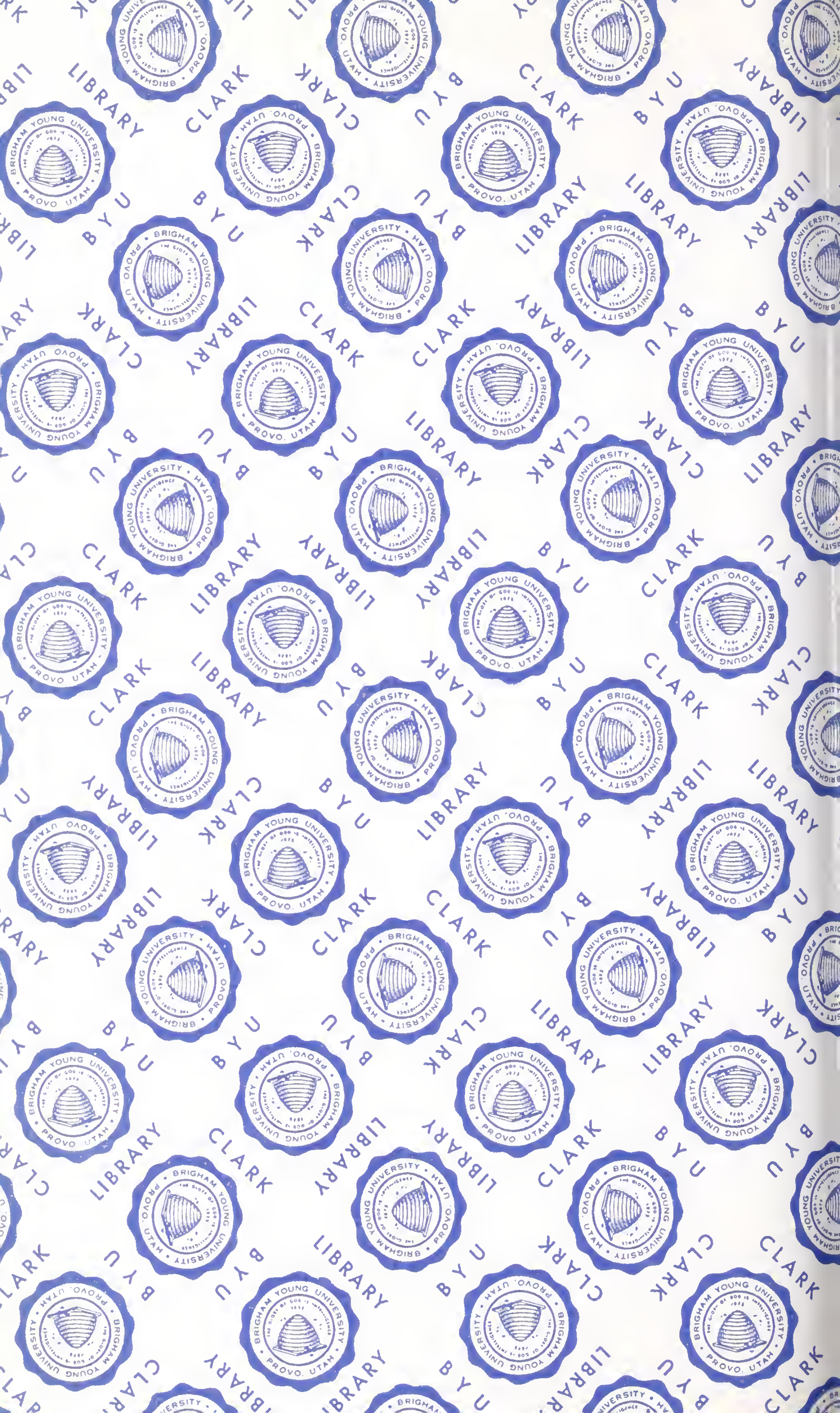
ANDRÉ HUMBERT

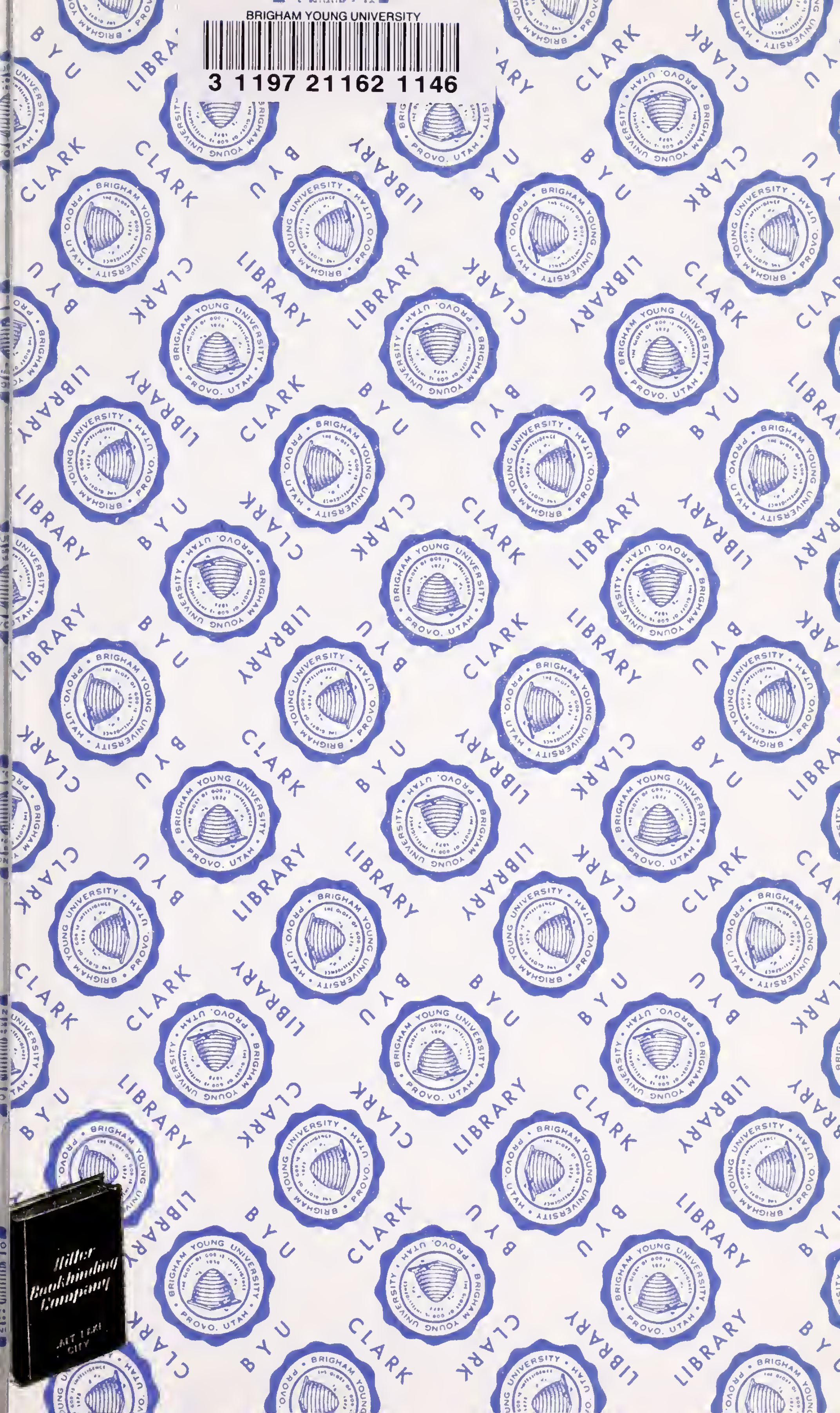
Sculpture sous les Ducs de Bourgogne

(1361-1483)

Préface de M. Henry ROUJON
de l'Académie française

IS, PARIS.




BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21162 1146
Hiller Bookbinding Company